М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В СЕМИ ТОМАХ



Кустанай, 1930-е гг.

Институт мировой литературы
им. М.Горького Российской академии наук

М. М. БАХТИН

СОБРАНИЕ



Т. 3

ТЕОРИЯ РОМАНА
(1930–1961 гг.)



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
2012

УДК 80
ББК 83
Б 30



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(*РГНФ*)
проект № 11-04-16003

Редакторы тома:

С. Г. Бочаров, † В.В. Кожинов

Бахтин М. М.

Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930—1961 гг.). — М.: Языки славянских культур, 2012. — 880 с.

Настоящим третьим томом Собрания сочинений М. М. Бахтина завершается издание Собрания, начатое пятнадцать лет назад, в 1996 г. В 3-м томе собрана бахтинская теория романа, создававшаяся в 1930-е годы. На протяжении этого центрального в творческой жизни мыслителя десятилетия теоретическая мысль его проделала путь от вопросов стилистики романа (тема «Слово в романе») до основных проблем философии жанра; была написана книга о романе воспитания (несохранившаяся) и разработана теория хронотопа. Но ни строчки созданного за эти годы тогда не попало в печать, и бахтинская теория романа начала выходить на свет лишь в конце 1960-х годов. В начале этого десятилетия были получены завершающие классические формулировки романной теории Бахтина; поэтому том имеет широкую хронологию: 1930—1961. Как и все предыдущие тома Собрания, настоящий том обстоятельно комментируется, а также сопровождается факсимильным воспроизведением листов рукописей М. М. Бахтина.

ББК 83

ISBN 978-5-9551-0500-0



ОТ РЕДАКТОРОВ СОБРАНИЯ СОЧИНЕНИЙ

Настоящим томом завершается издание первого научного Собрания сочинений Михаила Михайловича Бахтина, начатое 15 лет назад (в 1996-м). Порядок издания Собрания был достаточно прихотливым. Первым тогда, в 1996-м, был подготовлен и издан его 5-й том, в котором были собраны работы 1940-х и до начала 1960-х годов, работы самого глухого периода творческой биографии мыслителя, его творчество савеловско-саранского периода. В томах последующих (по порядку издания) перед нами был самый ранний (тома 1, 2003, и 2, 2000) и самый поздний (в томе 6-м, 2002) Бахтин, и только сейчас, в томах завершающих (4/1, 2008, и настоящий том 3, 2011) мы подошли к его центральной творческой эпохе — 1930-м годам. В настоящем 3-м томе в первый раз так полно собрана бахтинская теория романа.

Во вступлении к тому, некогда открывавшему Собрание, были сформулированы его цели как издания научного (т. 5, с. 5–6). В каждом из следующих подготовленных томов исполнители и редакторы стремились следовать этой цели; то же относится к завершающему издание настоящему тому. Четыре основные работы автора о романе, опубликованные ранее (еще в 1975 г. в книге «Вопросы литературы и эстетики»), подготовлены заново по сохранившимся в архиве автора рукописям, и, таким образом, читатель получает *новые тексты уже известных ему работ* (см. далее комментарии к «Слову в романе», «Формам времени и хронотопа в романе» и двум докладам 1940 и 1941 гг.). Предпринимается, как и в томах предшествующих, обширная публикация рукописных материалов, относящихся к романной теме, и общий *архивный* характер издания наследия Бахтина в настоящем Собрании, таким образом, подтверждается.

Собрание сочинений ученого-гуманитария — еще редкое у нас дело, и мы надеемся, что предлагаемое читателю Собрание сочинений М. М. Бахтина послужит установлению и укреплению этой традиции в нашей научной практике.

ПРОБЛЕМЫ СТИЛИСТИКИ РОМАНА

I. Введение
1. Проблема стилистики в современном литературоведении. 2. Проблема романного жанра. 3. Очерк современного состояния стилистического изучения романа на Западе и у нас.

II. Типы и разновидности художественно-прозаического слова
1. Прямое слово и его разновидности. 2. Объектное слово и его степени. 3. Двуголосое слово. 4. Условное слово, стилизация и сказ. 5. Пародия, ирония и юмор. 6. Активный тип двуголосого слова и его разновидности. 7. Поэтическое слово и художественно-прозаическое слово.

III. Композиционно-стилистические единства (подчиненные) романа
1. Изображение («Darstellung»): a) драматизованное (романный диалог); b) эпическое (собственно рассказ). 2. Осведомление («Bericht»). 3. Непосредственное авторское выступление.

IV. Индивидуально-стилистические единства романа: автор, рассказчик, герой
1. Авторская речь и ее разновидности. 2. Речь рассказчика, хроникера и т. п. 3. Речи героев. 4. Многообразие индивидуально-стилистических единств («голосов», «речевых субъектов») и их подчинение стилистическому единству романа как целому.

V. Предметно-стилистические единства романа
1. Проблема опорных внелитературных жанров. 2. Автобиографические жанры (исповедь, дневники и т. п.). 3. Биография. 4. Письмо. 5. Описательные жанры. 6. Ораторские жанры. 7. Проблема подчинения предметно-стилистических единств единству романа как целому.

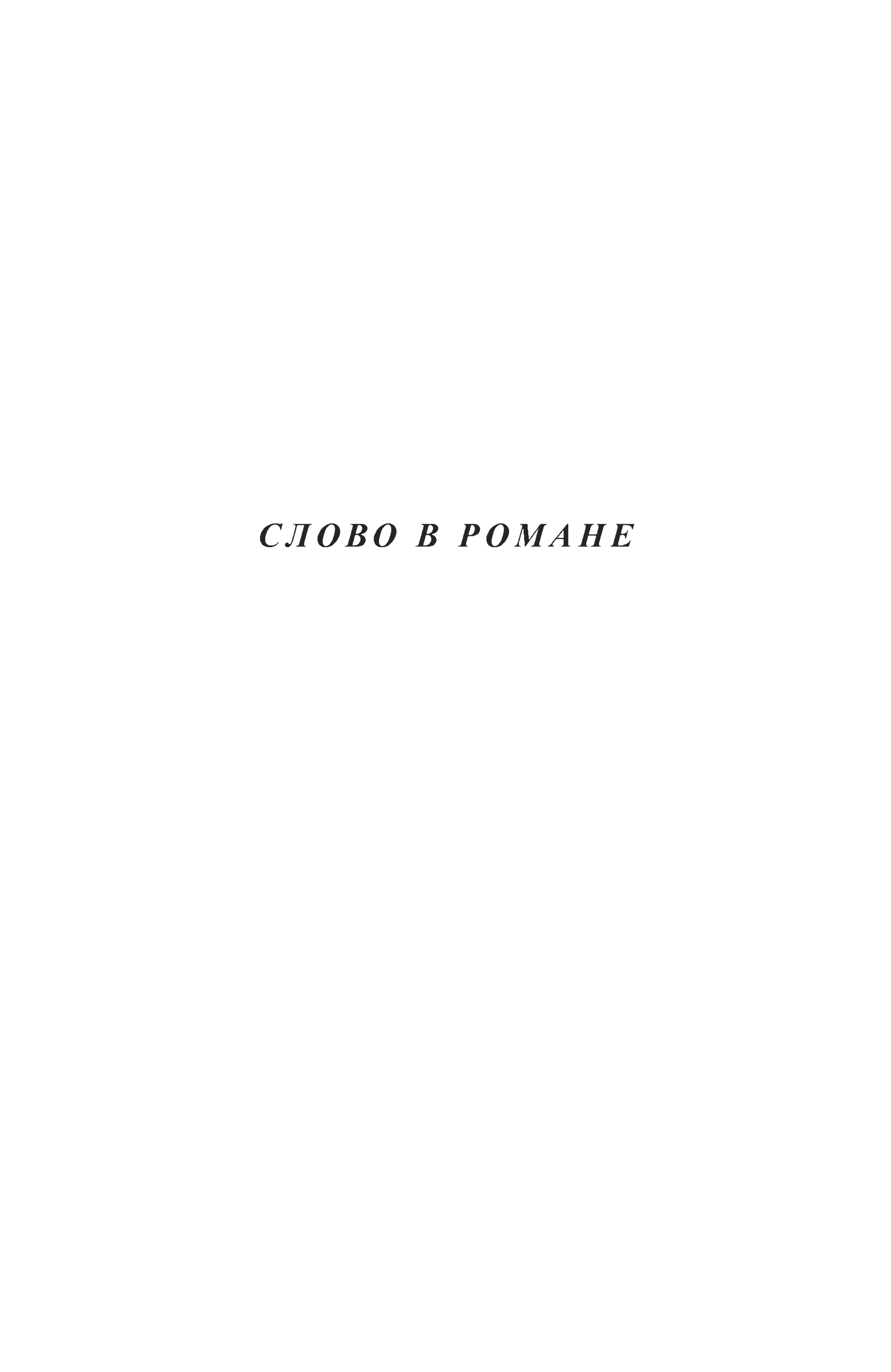
VI. Опыт стилистической типологии современного романа
1. Основные стилистические линии французского романа. 2. Немецкий роман. 3. Русский роман. 4. Проблемы социологии романного стиля.

В книге около 10-ти листов.
Ленинград 25.III.30 г.

конспекты
к "Слову в романе"

Бахтин
(Мишенька)

Материалы
к
Стилистике романа
"Слово в романе"
1930 г.



СЛОВО В РОМАНЕ

СЛОВО В РОМАНЕ

К вопросам стилистики романа

Проблема языка в романе — одна из актуальнейших проблем наших дней.

Но продуктивная и глубокая разработка этой проблемы на актуальном и советском материале в свете идеи социалистического реализма предполагает предварительное разрешение принципиального вопроса об особом характере языка в романе, о тех особых задачах и возможностях слова, которые определяются особенностями романного жанра. В этом вопросе до сих пор нет необходимой ясности, попытке его разрешения и посвящена предлагаемая книга.

Книга эта возникла как теоретические и, отчасти, исторические prolegomena к конкретному стилистическому изучению современного советского романа. Отсюда двоякое ограничение поставленной в ней задачи. Во-первых, мы не даем сколько-нибудь законченной стилистики романа, сосредоточиваясь на общем вопросе специфической жизни слова в романной прозе. Во-вторых, мы ограничиваемся классическими образцами романного жанра и вообще не выходим за пределы прошлого, т. е. ограничиваемся только литературным наследством в области стилистики романа.

Указанными ограничениями объясняется и несколько абстрактный характер книги (в особенности II и IV главы). Увеличение количества приводимых примеров утяжелило бы книгу. Они будут даны нами в другом месте[1]. Для обоснования же и пояснения наших принципиальных положений об особой роли слова в романе приведенных примеров, думается нам, вполне достаточно.

Книга, как уже сказано, возникла как разросшееся введение к стилистике советского романа. У нас создана почва для радикального переворота в судьбах романного слова. Характерное для романного жанра блуждание замыслов по языкам, известная язы-

---

[1] В подготовляемой нами к печати книге по стилистике советского романа. Многочисленные анализы романного стиля были даны нами в книге «Проблемы творчества Достоевского» — «Прибой», 1929, часть II-я — «Слово у Достоевского (опыт стилистики)».

ковая бесприютность, «безъязычие» (оно же и «многоязычие») романа у нас преодолевается, точнее — создана впервые в истории романа социально-идеологическая почва для этого преодоления. Но самый процесс преодоления и связанная с этим глубокая трансформация романного жанра, конечно, еще очень далеки от завершения (в смысле формально-языковом). В этом процессе глубочайшей перестройки романного жанра — не тематической только, а социально-языковой — критическое усвоение литературного наследства в области стилистики романа приобретает особую серьезность и ответственность. Без углубленного понимания специфических особенностей художественного использования слова в классических образцах романного жанра, как «Дон-Кихот», «Симплициссимус», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Жиль-Блаз», роман великих английских юмористов (Филдинг, Смоллетт, Стерн), — такое продуктивное критическое усвоение едва ли возможно. Без принципиального философского изучения особенностей «социально-языкового сознания», воплотившего себя в этих образцах европейского романа, вопросы языка и стилистики современного романа не могут быть подняты на должный уровень.

Ведущая идея книги — преодоление разрыва между отвлеченным «формализмом» и отвлеченным же «идеологизмом» в изучении художественного слова, преодоление на почве социологической стилистики, для которой форма и содержание едины в слове, понятом как социальное явление, — социальное во всех сферах его жизни и во всех его моментах — от звукового образа до отвлеченнейших смысловых пластов.

Эта идея определила и наш упор на «стилистику жанра». Отрешение стиля и языка от жанра в значительной степени и привело к тому, что изучались по преимуществу лишь индивидуальные и направленческие обертоны стиля, его же основной социальный тон игнорировался. Большие исторические судьбы художественного слова, связанные с судьбами жанров, были заслонены маленькими судьбами стилистических модификаций, связанных с индивидуальными художниками и направлениями. Поэтому стилистика была лишена подлинного философского и социологического подхода к своим проблемам, утопала в стилистических мелочах, не умела почувствовать за ними, за индивидуальными и направленческими сдвигами, больших и безымянных судеб художественного слова. Стилистика в большинстве случаев была стилистикой комнатного мастерства и игнорировала соци-

альную жизнь слова вне мастерской художника, в просторах площадей, улиц, городов и деревень, социальных групп, поколений, эпох. Стилистика имела дело не с живым словом, а с его гистологическим препаратом, с абстрактным лингвистическим словом на службе у индивидуального мастерства художника. Но и эти индивидуальные и направленческие обертоны стиля, оторванные от основных социальных путей жизни слова, неизбежно получали плоскую и абстрактную трактовку и не могли быть изучаемы в органическом единстве со смысловыми идеологическими сферами произведения.

Этот разрыв между стилистикой и идеологией в области изучения романа был особенно значителен. Последовательно социологическая трактовка слова радикально его здесь преодолевает, расширяя и углубляя основы социологии художественного слова.

Поэтому тема нашей книги — специфическая жизнь слова в романе, — несмотря на ее отвлеченный характер, думается нам, имеет достаточно актуальное значение.

Глава первая

СОВРЕМЕННАЯ СТИЛИСТИКА И РОМАН

До самого последнего времени не было отчетливой постановки проблем стилистики романа, постановки, которая исходила бы из признания стилистического своеобразия романного (художественно-прозаического) слова.

Место риторики, в ведении которой искони находилась вся проза, в том числе и художественная[2], в XIX веке осталось ничем не занятым: риторика умерла, не оставив преемника. Поэтика не приютила осиротевшей художественной прозы. Да и сама проза, в которой начали преобладать натуралистические тенденции, чуждалась поэтики. Роман долгое время был предметом только

---

[2] Неоклассическая поэтика, как известно, вовсе игнорировала роман как самостоятельный художественный жанр, относя его к смешанным риторическим формам.

отвлеченно-идеологического рассмотрения и публицистической оценки. Конкретные вопросы стилистики или вовсе обходились, или рассматривались попутно и беспринципно: художественно-прозаическое слово понимали как поэтическое в узком смысле, и к нему некритически применяли категории традиционной стилистики (с ее основой — учением о тропах) или же просто ограничивались пустыми оценочными характеристиками языка — «выразительность», «образность», «сила», «ясность» и т. п., — не вкладывая в эти понятия никакого сколько-нибудь определенного и продуманного стилистического смысла.

К концу прошлого века в противовес отвлеченно-идеологическому рассмотрению начинает усиливаться интерес к конкретным вопросам художественного мастерства в прозе, к технологическим проблемам романа и новеллы[3]. Однако в вопросах стилистики положение нисколько не изменилось: внимание сосредоточивается почти исключительно на проблемах композиции (в широком смысле). Но по-прежнему нет принципиального и в то же время конкретного (одно без другого и невозможно) подхода к особенностям стилистической жизни слова в романе (да и в новелле); продолжают господствовать те же случайные оценочные наблюдения над языком в духе традиционной стилистики, совершенно не задевающие подлинного specificum'а художественной прозы[4].

---

[3] В Германии с ряда работ Шпильгагена по технике романа (начали появляться с 1864 года) и особенно с работы Римана «Goethes Romantechnik» (1902 г.); во Франции главным образом с работ Брюнетьера и Лансона.

[4] В многочисленных монографиях по технике романа и новеллы, например, Edm. Riess'a (о романах Heinse), G. Leyh (новелла G. Keller'a), Ernst'a Bertram'a (новелла Stifter'a), в исследованиях Moritz'a Goldstein'a и Hans'a Bracher'a по технике обрамленной новеллы и др., — вопросы стилистики просто обходятся или задеваются совершенно случайно. Между тем в большинстве случаев, в особенности в проблеме Ramenerzählung, композиционная сторона неотделима от стилистической.

В переиздающемся сводном труде Heinrich Keiter und Tony Kellen «Der Roman (Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung nebst einer geschichtlichen Einleitung)» вопросам стилистики романа уделено во всей книге три небольших раздела: всего тридцать страниц из пятисот, посвященных роману. Эти страницы наполнены

Очень распространена и характерна точка зрения, видящая в романном слове некую внехудожественную среду, лишенную особой и своеобразной стилистической обработки. Не находя в романном слове ожидаемого чисто поэтического (в узком смысле) оформления, ему отказывают во всякой художественной значимости: оно, как в жизненно-практической или научной речи, является лишь художественно-нейтральным средством сообщения[5].

Такая точка зрения освобождает от необходимости заниматься стилистическими анализами романа, снимает самую проблему стилистики романа, позволяя ограничиваться чисто тематическими анализами его.

Только в последнее время положение резко изменяется: романное прозаическое слово начинает завоевывать себе место в современной стилистике. С одной стороны, появляется ряд конкретных стилистических анализов романной прозы[6]; с другой

банальнейшими рассуждениями и заключаются общим утверждением, что «эпически романный стиль должен отличаться ясностью и наглядностью» (с. 427). Конечно, книга эта не исследовательского характера, да и ценность ее как справочника ничтожна, — но в данном случае она верно отражает общий уровень трактовки проблем стилистики романа.

[5] Очень последовательное и четкое выражение этой точки зрения дает В. М. Жирмунский: «В то время как лирическое стихотворение является, действительно, произведением с л о в е с н о г о и с к у с с т в а, в выборе и соединении слов, как со смысловой, так и со звуковой стороны, насквозь подчиненным эстетическому заданию, роман Л. Толстого, свободный в своей словесной композиции, пользуется словом не как художественно-значимым элементом воздействия, а как нейтральной средой или системой обозначений, подчиненных, как в практической речи, коммуникативной функции, и вводящих нас в отвлеченное от слова движение тематических элементов. Такое л и т е р а т у р н о е п р о и з в е д е н и е не может называться произведением с л о в е с н о г о и с к у с с т в а или, во всяком случае, не в том же смысле, как лирическое стихотворение» («К вопросу о “формальном методе”», в сборнике его статей «Вопросы теории литературы», «Academia», Л., 1928 год, стр. 173. См. также в том же сборнике стр. 48–49).

[6] Особенно ценны в этом отношении работы: H. H a t z f e l d — «“Don-Quijote” als Wortkunstwerk, die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn» (1927); L o e s c h — «Die impressionistische Syntax der Goncourts» (1919); A. T h i b a u d e t — «Gustav Flaubert» (1922 г., работа не только в плане стилистики); ценные стилистические анализы в книгах

стороны, делаются и принципиальные попытки осознать и определить стилистическое своеобразие художественной прозы в ее отличии от поэзии.

Но именно эти конкретные анализы и эти попытки принципиального подхода со всей ясностью обнаружили, что все категории современной стилистики и самая концепция поэтического художественного слова, лежащая в их основе, не применимы к романному слову. Романное слово оказалось пробным камнем для всего современного стилистического мышления, обнаружившим узость этого мышления и неадекватность его всем сферам художественной жизни слова.

Все попытки конкретных стилистических анализов романной прозы либо сбиваются на лингвистические описания языка романиста, либо ограничиваются выделением отдельных стилистических элементов романа, которые подводимы (или только кажутся подводимыми) под традиционные категории стилистики. И в том и в другом случае стилистическое целое романа и specificum романного слова ускользают от исследователей.

Роман как словесное целое — это многостильное, разноречивое, разноголосое явление. Исследователь сталкивается в нем с несколькими разнородными стилистическими единствами, лежащими иногда в разных языковых планах и подчиняющимися разным стилистическим закономерностям.

Вот основные типы композиционно-стилистических единств, на которые обычно распадается романное целое:

1) прямое авторское литературно-художественное повествование (во всех его многообразных разновидностях);

2) стилизация различных форм устного бытового повествования («сказ»);

W. Dibelius'а «Englische Romankunst» и «Charles Dickens»; анализы художественной прозы в книге Ernst'а Hirt'а «Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung» (1923 г.); может быть, ближе всего к узловым проблемам прозаической стилистики удалось подойти Leo Spitzer'у в работах по стилистике Шарля-Луи Филиппа, Шарля Пеги и Марселя Пруста, собранных во втором томе книги «Stilstudien» (Bd. II — «Stilsprachen», 1928). У нас в работах В. Виноградова по стилистике Гоголя и Достоевского (объединены в книге: «Гоголь и Достоевский. К истории натуральной школы». (1927 г.) и в работах Эйхенбаума и Тынянова (о прозе Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Лескова).

3) стилизация различных форм полулитературного (письменного) бытового повествования (письма, дневники и т. п.);

4) различные формы литературной, но внехудожественной авторской речи (моральные, философские, научные рассуждения, риторическая декламация, этнографические описания, протокольные осведомления и т. п.);

5) стилистически индивидуализованные речи героев.

Эти разнородные стилистические единства, входя в роман, сочетаются в нем в стройную художественную систему и подчиняются высшему стилистическому единству целого, которое нельзя отождествлять ни с одним из подчиненных ему единств.

Стилистическое своеобразие романного жанра именно в сочетании этих подчиненных, но относительно самостоятельных единств (иногда даже разноязычных) в высшем единстве целого: с т и л ь р о м а н а — в с о ч е т а н и и с т и л е й; я з ы к р о м а н а — с и с т е м а «я з ы к о в». Каждый выделенный элемент языка романа ближайшим образом определяется тем подчиненным стилистическим единством, в которое он непосредственно входит: стилистически индивидуализованной речью героя, бытовым сказом рассказчика, письмом, и т. п. Этим ближайшим единством определяется языковой и стилистический облик данного элемента (лексический, семантический, синтаксический). В то же время этот элемент вместе со своим ближайшим стилистическим единством причастен стилю целого, несет на себе акценты целого, участвует в построении и раскрытии единого смысла целого.

Р о м а н — э т о х у д о ж е с т в е н н о - о р г а н и з о в а н н о е с о ц и а л ь н о е р а з н о р е ч и е, и н о г д а р а з н о я з ы ч и е, и и н д и в и д у а л ь н а я р а з н о г о л о с и ц а. Внутренняя расслоенность единого национального языка на социальные диалекты, групповые манеры, профессиональные жаргоны, жанровые языки, языки поколений и возрастов, языки направлений и партий, языки авторитетов, языки кружков и мимолетных мод, языки социально-политических дней и даже часов (у каждого дня свой лозунг, свой словарь, свои акценты), — эта внутренняя расслоенность каждого языка в каждый данный момент его исторического существования — необходимая предпосылка романного жанра: социальным разноречием и вырастающей на его почве индивидуальной разноголосицей роман о р к е с т р у е т все свои темы, весь свой изображаемый и выражаемый предметно-смысловой мир. Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи

героев — это только те основные композиционные единства, с помощью которых разноречие вводится в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и разнообразие связей и соотношений между ними (всегда в той или иной степени диалогизованных). Эти особые связи и соотношения между высказываниями и языками, это движение темы по языкам и речам, ее дробление в струях и каплях социального разноречия, диалогизация ее — такова основная особенность романной стилистики, спецификум ее.

Традиционная стилистика не знает такого рода сочетания языков и стилей в высшее единство, у нее нет подхода к своеобразному социальному диалогу языков в романе. Поэтому-то стилистический анализ ориентируется не на целое романа, а лишь на то или иное подчиненное стилистическое единство его. Исследователь проходит мимо основной особенности романного жанра, подменяет объект исследования и вместо романного стиля анализирует, в сущности, нечто совсем иное. Он как бы транспонирует симфоническую (оркестрованную) тему на рояль.

Наблюдаются, как мы уже сказали, два типа такой подмены: в первом случае вместо анализа романного стиля дается описание языка романиста (или — в лучшем случае — «языков» романа); во втором — выделяется один из подчиненных стилей и анализируется как стиль целого.

В первом случае стиль отрешается от жанра и от произведения и рассматривается как явление самого языка, единство стиля данного произведения превращается или в единство некоторого индивидуального языка («индивидуальный диалект») или в единство индивидуальной речи («parole»). Именно индивидуальность говорящего и признается тем стилеобразующим фактором, который превращает языковое, лингвистическое явление в стилистическое единство.

Для нас в данном случае не существенно, в каком направлении протекает такого рода анализ романного стиля: идет ли он к раскрытию некоторого индивидуального диалекта романиста (т. е. его словаря, его синтаксиса) или к раскрытию особенностей произведения как некоторого речевого целого, как «высказывания». И в том и в другом случае одинаково стиль понимается как индивидуализация общего языка (в смысле системы общих языковых норм). Стилистика при этом превращается или в своеобразную лингвистику индивидуальных языков или в

лингвистику высказывания («linguistique de la parole» — по терминологии Соссюра)[7].

Единство стиля, согласно разбираемой точке зрения, предполагает, таким образом, с одной стороны — единство языка в смысле системы общих нормативных форм и с другой стороны — единство индивидуальности, реализующей себя в этом языке.

Оба эти условия, действительно, обязательны в большинстве стихотворно-поэтических жанров, но и здесь они далеко не исчерпывают и не определяют еще стиля произведения. Самое точное и полное описание индивидуального языка и речи поэта, хотя бы и с установкой на изобразительность и выразительность языковых и речевых элементов, не есть еще стилистический анализ произведения, поскольку эти элементы относятся к системе языка или к системе речи, т. е. к некоторым лингвистическим единствам, а не к системе художественного произведения, которая управляется совершенно иными закономерностями, чем лингвистические системы языка и речи.

Но, повторяем, в большинстве поэтических жанров единство системы языка и единство (и единственность) непосредственно реализующей себя в нем языковой и речевой индивидуальности поэта являются необходимыми предпосылками поэтического стиля. Роман же не только не требует этих условий, но даже, как мы сказали, предпосылкою подлинной романной прозы является внутренняя расслоенность языка, его социальная разноречивость и индивидуальная разноголосица в нем.

Поэтому подмена романного стиля индивидуальным языком романиста (поскольку его можно обнаружить в системе «языков» и «речей» романа) вдвойне не оправдана: она искажает самую сущность стилистики романа. Такая подмена неизбежно приводит к выделению из романа лишь тех элементов, которые укладываются в рамки единой языковой системы и которые выражают прямо и непосредственно авторскую индивидуальность

---

[7] Сведение стилистического явления к индивидуализации языкового явления одинаково характерно для двух крупнейших лингвистических школ современности: для «Женевской школы» Фердинанда де Соссюра (Байи, Сешэ) и для школы Карла Фосслера (Лео Шпитцер, Лерх и др.), как ни различны эти школы в понимании самого языкового явления и в методах конкретного стилистического анализа.

в языке[8]. Целое романа и специфические задачи построения этого целого из разноречивых, разноголосых, разностильных и часто разноязычных элементов остается вне пределов такого исследования.

Таков первый тип подмены объекта стилистического анализа романа. Мы не углубляемся в разнообразные вариации этого типа, определяемые различным пониманием таких понятий, как «речевое целое», «система языка», «авторская языковая и речевая индивидуальность» и различием в понимании самого взаимоотношения между стилем и языком (resp. между стилистикой и лингвистикой). При всех возможных вариациях этого типа анализа, знающего только один и единственный язык и единственную, непосредственно выражающую себя в нем индивидуальность автора, стилистический specificum романа безнадежно ускользает от исследователя.

Второй тип подмены характеризуется установкой уже не на язык автора, а на стиль романа, однако этот стиль сужается до стиля лишь какого-нибудь одного из подчиненных (относительно самостоятельных) единств романа.

В большинстве случаев романный стиль подводится под понятие «эпического стиля» и к нему применяются соответствующие категории традиционной стилистики. При этом из романа выделяются только элементы эпического изображения (преимущественно в прямой авторской речи). Глубокое различие между романной и чисто эпической изобразительностью игнорируется. Различия между романом и эпосом воспринимаются обычно лишь в плане композиционном и тематическом[9].

В других случаях выделяются иные элементы романного стиля как более характерные для того или иного конкретного

---

[8] Так — при известном различии в понимании лингвистического и стилистического явления — поступают в указанных нами работах H. Hatzfeld, Loesch, A. Thibaudet и L. Spitzer.

[9] Таковы, очень ценные сами по себе, анализы эпического стиля в художественной прозе в указанной книге Ernst'a Hirt'a. Hirt знает только эпическое повествование, однородное, по его мнению, во всех художественно-прозаических жанрах. Он применяет одни и те же категории при анализе сказки («Dornröschen»), одностильной новеллы («Erdbeben in Chile» Kleist'a) и романа («Wahlverwandschaften» Goethe). Специфичность романного стиля ускользает. Аналогично поступает Emil Ermatinger в книге «Das dichterische Kunstwerk».

произведения. Так, элемент повествования можно рассматривать с точки зрения не его объективной изобразительности, а субъективной выразительности (экспрессивности). Можно выделить элементы бытового, внелитературного повествования (сказ), или моменты сюжетно-осведомительного характера (например, при анализе авантюрного романа)[10]. Можно, наконец, выделить и чисто драматический элемент романа, низводя повествовательный момент до простой ремарки к диалогам романных персонажей[11*].

Все подобные анализы неадекватны стилю не только романного целого, но и того элемента, который они выделяют как основной для романа, ибо этот элемент, изъятый из взаимодействия с другими, изменяет свой стилистический смысл и перестает быть тем, чем он действительно был в романе.

Современное состояние вопросов стилистики романа обнаруживает с полной очевидностью, что все категории и методы традиционной стилистики не способны овладеть художественным своеобразием слова в романе, его специфическою жизнью в нем. «Поэтический язык», «языковая индивидуальность», «образ», «символ», «эпический стиль» и другие общие категории, выработанные и применяемые стилистикой, а также и вся совокупность подводимых под эти категории конкретных стилистических приемов — при всем различии и понимании их отдельными исследователями — одинаково ориентированы на одноязычные и одностильные жанры, на поэтические жанры в узком смысле. С этою исключительной ориентацией связан

---

[10] У нас стиль художественной прозы изучался формалистами по преимуществу в этих двух последних плоскостях, т. е. изучались или сказовые элементы, как наиболее характерные для художественной прозы (Эйхенбаум), или сюжетно-осведомительные (Шкловский).

[11] Такова точка зрения Шпильгагена, который требует от романа объективности изображения, понимая под объективностью, по справедливому замечанию Käte Friedemann, только «драматическую иллюзию». См.: K ä t e F r i e d e m a n n. Die Rolle des Erzählers in der Epik. S. 5–6, 30–32.

* Роман и драма.

Античное определение романа как «рассказанная драма».

Система языков в драме принципиально иначе организована, поэтому и языки эти звучат совершенно по-иному, чем в романе. Нет объемлющего языка, диалогически повернутого к отдельным языкам, нет второго объемлющего несюжетного (не драматического) диалога.

ряд существенных особенностей и ограничений традиционных стилистических категорий. Все эти категории и лежащая в их основе философская концепция поэтического слова узки и тесны и не вмещают в свои пределы художественно-прозаическое романное слово.

Стилистика и философия слова оказываются, в сущности, перед дилеммой: либо признать роман (и, следовательно, всю тяготеющую к нему художественную прозу) нехудожественным или квазихудожественным жанром, — либо радикально пересмотреть ту концепцию поэтического слова, которая лежит в основе традиционной стилистики и определяет все ее категории.

Дилемма эта, однако, осознается далеко не всеми. Большинство не склонно к радикальному пересмотру основной философской концепции поэтического слова. Многие вообще не видят и не признают философских корней той стилистики (и той лингвистики), в которой они работают, и позитивистически уклоняются от всякой философской принципиальности. За отдельными и разрозненными стилистическими наблюдениями и лингвистическими описаниями они вообще не видят принципиальной проблемы романного слова. Другие, более принципиальные, стоят на почве последовательного философского идеализма и индивидуализма в понимании языка и стиля (фосслерианцы, а также Гирт, Эрматингер и др.). В стилистическом явлении они ищут прежде всего прямого и непосредственного выражения авторской индивидуальности, а такое понимание менее всего благоприятствует пересмотру основных стилистических категорий в нужном направлении. Идеалистический индивидуализм в философии языка и стиля не способен разрешить проблему романного слова. Именно на романном слове с особой яркостью обнаруживается узость и неадекватность идеалистического языкознания и поэтики действительной жизни слова.

Возможно, однако, и такое принципиальное разрешение нашей дилеммы: можно вспомнить забытую риторику, в ведении которой на протяжении веков находилась вся художественная проза. Ведь восстановив риторику в ее древних правах, можно остаться при старой концепции поэтического слова, относя к «риторическим формам» все то в романной прозе, что не укла-

дывается в прокрустово ложе традиционных стилистических категорий[12].

Такое разрешение дилеммы было предложено у нас со всею принципиальностью и последовательностью Г. Г. Шпетом. Художественную прозу и ее предельное осуществление — роман — он совершенно исключает из области поэзии и относит к чисто риторическим формам[13].

Вот, что говорит Шпет о романе: «Сознание и понимание того, что современные формы моральной пропаганды, роман — не суть формы поэтического творчества, а суть чисто риторические композиции, по-видимому, едва только возникает и сразу наталкивается на трудно преодолимое препятствие в виде всеобщего признания все же за романом некоторой эстетической значимости»[14].

В эстетической значимости Шпет роману совершенно отказывает. Роман — внехудожественный риторический жанр, «современная форма моральной пропаганды»; художественное слово — только поэтическое слово (в узком смысле).

На аналогичную точку зрения становится в своей книге «О художественной прозе» (ГИЗ, 1930 г.) и В. В. Виноградов, относя specificum художественной прозы к риторике. Примыкая в основных философских определениях «поэтического» и «риторического» к Шпету, Виноградов, однако, не столь смел и парадоксально последователен: он считает роман синкретической смешанной формой («гибридным образованием») и допускает в нем наличие рядом с риторическими и чисто поэтических элементов[15].

---

[12] Такое решение вопроса было особенно соблазнительно для формального метода в поэтике: ведь восстановление риторики в ее правах чрезвычайно укрепляет формалистические позиции. Формалистическая риторика — необходимое дополнение формалистической поэтики. Наши формалисты были вполне последовательны, заговорив уже давно о необходимости возрождения рядом с поэтикой риторики (см. об этом: Б. Эйхенбаум. «Литература», «Прибой», 1927 г., стр. 147—148).

[13] Первоначально в «Эстетических фрагментах», в наиболее же законченном виде в книге «Внутренняя форма слова» (1927 г.).

[14] «Внутренняя форма слова», стр. 215.

[15] См. указанная книга стр. 75–106. «Не всегда бывает существенно, говорит Виноградов, именование целого — риторическим или поэтическим, по крайней мере, для лингвиста, но бывает существеннее

Эта точка зрения, полностью исключающая романную прозу, как чисто риторическое образование, из пределов поэзии, точка зрения в основном неверная, имеет все же некоторое бесспорное достоинство. В ней заключается принципиальное и обоснованное признание неадекватности всей современной стилистики с ее философско-лингвистической основой специфическим особенностям романной прозы. Далее, и самое обращение к риторическим формам имеет большое эвристическое значение. Риторическое слово, привлеченное к изучению во всем своем живом многообразии, не может не оказать глубоко революционизирующего влияния на лингвистику и философию языка. В риторических формах, при правильном и не предвзятом подходе к ним, раскрываются с большой внешней отчетливостью такие стороны в с я к о г о с л о в а (внутренняя диалогичность слова и сопутствующие ей явления), которые не были до сих пор достаточно учтены и поняты в их громадном удельном весе в жизни языка. В этом — общее методологическое и эвристическое значение риторических форм для лингвистики и философии языка.

Так же велико и специальное значение риторических форм для понимания романа. Вся художественная проза и роман находятся в теснейшем генетическом родстве с риторическими формами. И на протяжении всего дальнейшего развития романа теснейшее взаимодействие его (как мирное, так и борьба) с живыми риторическими жанрами (публицистическими, моральными, философскими и др.) не прекращалось и было, может быть, не меньшим, чем взаимодействие его с художественными жанрами (эпическими, драматическими и лирическими). Но в этом непрерывном взаимодействии романное слово сохраняет свое качественное своеобразие и несводимо к риторическому слову.

различение приемов и принципов скрещения форм поэтических с риторическими».

* * *

Роман — художественный жанр. Романное слово — поэтическое слово, но в рамки существующей концепции поэтического слова оно, действительно, не укладывается. В основе этой концепции лежат некоторые ограничительные предпосылки. Самая концепция в процессе своего исторического формирования от Аристотеля и до наших дней ориентировалась на определенные «официальные» жанры и связана с определенными историческими тенденциями словесно-идеологической жизни. Поэтому целый ряд явлений остался вне ее кругозора.

Философия языка, лингвистика и стилистика постулируют простое и непосредственное отношение говорящего к единому и единственному «своему» языку и простую реализацию этого языка в монологическом высказывании индивида. Они знают, в сущности, только два полюса языковой жизни, между которыми располагаются все доступные им языковые и стилистические явления — систему единого языка и говорящего на этом языке индивида.

Различными направлениями философии языка, лингвистики и стилистики в различные эпохи (и в тесной связи с различными конкретными поэтическими и идеологическими стилями этих эпох) в понятия «системы языка», «монологического высказывания» и «говорящего индивидуума» вносились различные оттенки, но основное содержание их остается устойчивым. Это основное содержание обусловлено определенными социально-историческими судьбами европейских языков и судьбами идеологического слова (в том числе — литературного) и теми особыми историческими задачами, которые решало идеологическое слово в определенных социальных сферах и на определенных этапах своего исторического развития.

Эти судьбы и задачи обусловили как определенные жанровые разновидности идеологического слова, так и определенные словесно-идеологические направления, и, наконец, определенную философскую концепцию слова и, в частности, — поэтического слова, легшую в основу всех стилистических направлений.

В этой обусловленности основных стилистических категорий определенными историческими судьбами и задачами

идеологического слова — сила этих категорий, но в то же время и ограниченность их. Они были рождены и сформированы исторически-актуальными силами словесно-идеологического становления определенных социальных групп, были теоретическим выражением этих действенных, творящих языковую жизнь сил.

Эти силы — силы объединения и централизации словесно-идеологического мира.

Категория единого языка — теоретическое выражение исторических процессов языкового объединения и централизации, выражение центростремительных сил языка. Единый язык не дан, а, в сущности, всегда задан и в каждом моменте языковой жизни противостоит действительному разноречию. Но в то же время он реален как сила, преодолевающая это разноречие, ставящая ему определенные границы, обеспечивающая некоторый максимум взаимного понимания и кристаллизующаяся в реальном, хотя и относительном единстве господствующего разговорного (бытового) и литературного языка, «правильного языка».

Общий единый язык — это система языковых норм. Но эти нормы не абстрактное долженствование, а творящие силы языковой жизни, преодолевающие разноречие языка, объединяющие и централизующие словесно-идеологическое мышление, созидающие внутри разноречивого национального языка твердое и устойчивое языковое ядро официально признанного литературного языка или отстаивающие этот уже сформированный язык от напора растущего разноречия.

Мы имеем в виду не абстрактный лингвистический минимум общего языка в смысле системы элементарных форм (лингвистических символов), обеспечивающий минимум понимания в практической коммуникации. Мы берем язык не как систему абстрактных грамматических категорий, а язык идеологически наполненный, язык как мировоззрение и даже как конкретное мнение, обеспечивающий максимум взаимного понимания во всех сферах идеологической жизни. Поэтому единый язык выражает силы конкретного словесно-идеологического объединения и централизации, протекающей в неразрывной связи с процессами социально-политической и культурной централизации.

Аристотелевская поэтика, поэтика Августина, средневековая церковная поэтика «единого языка правды», картезианская

поэтика неоклассицизма, абстрактный грамматический универсализм Лейбница (идея «универсальной грамматики»), конкретный идеологизм Гумбольдта, при всех различиях в оттенках, выражают одни и те же центростремительные силы социально-языковой и идеологической жизни, служат одной и той же задаче — централизации и объединения внутри европейских языков. Победа одного господствующего языка (диалекта) над другими, вытеснение языков, их порабощение, просвещение истинным словом, приобщение варваров и социальных низов единому языку культуры и правды, канонизация идеологических систем, филология с ее методами изучения и научения мертвым и, потому, как все мертвое, фактически единым языкам, индоевропеистическое языкознание с его установкой от множественности языков к единому праязыку, — все это определило содержание и силу категории единого языка в лингвистическом и стилистическом мышлении и ее творческую, стилеобразующую роль в большинстве поэтических жанров, сложившихся в русле тех же центростремительных сил словесно-идеологической жизни.

Но центростремительные силы языковой жизни, воплощенные в «едином языке», действуют в среде фактического разноречия. Язык в каждый данный момент его становления расслоен не только на лингвистические диалекты в точном смысле слова (по формально лингвистическим признакам, в основном — фонетическим), но, что для нас здесь более существенно, на социально-идеологические языки: социально-групповые, профессиональные, жанровые, языки поколений и т. п. Самый литературный язык с этой точки зрения является лишь одним из языков разноречия, и сам он в свою очередь также расслоен на языки (жанровые, направленческие и др.). И эта фактическая расслоенность и разноречивость не только — статика языковой жизни, но и динамика ее: расслоение и разноречивость ширятся и углубляются, пока язык жив и развивается, рядом с силами центростремительными идет непрерывная работа центробежных сил языка, рядом со словесно-идеологической централизацией и объединением непрерывно идут процессы децентрализации и разъединения.

Каждое конкретное высказывание речевого субъекта является точкою приложения как центростремительных, так и центробежных сил. Процессы централизации и децентрализации, объединения и разъединения пересекаются в нем, оно довлеет не только

своему языку как его речевое индивидуализованное воплощение, но оно довлеет и разноречию, является активным участником его. И эта активная причастность каждого высказывания живому разноречию определяет языковой облик и стиль высказывания не в меньшей степени, чем его принадлежность нормативно-централизующей системе единого языка[*].

Подлинная среда высказывания, в которой оно живет и формируется, — есть именно диалогизованное разноречие, безымянное и социальное как язык, но конкретное, содержательно-наполненное и акцентуированное как индивидуальное высказывание.

В то время как основные разновидности поэтических жанров развиваются в русле объединяющих и централизующих, центростремительных сил словесно-идеологической жизни, роман и тяготеющие к нему художественно-прозаические жанры исторически слагались в русле децентрализующих, центробежных сил. В то время как поэзия в официальных социально-идеологических верхах решала задачу культурной, национальной, политической централизации словесно-идеологического мира, в низах на балаганных и ярмарочных подмостках звучало шутовское разноречие, передразнивание всех «языков» и диалектов, развивалась литература фабльо и шванков, уличных песен, поговорок, анекдотов, — где не было никакого языкового центра, где велась живая игра «языками» поэтов, ученых, попов, рыцарей и др., где все «языки» были масками и не было подлинного и бесспорного языкового лица.

Разноречие, организованное в этих низких жанрах, являлось не просто разноречием в отношении к признанному литературному языку (во всех его жанровых разновидностях), т. е. в отношении к языковому центру словесно-идеологической жизни нации и эпохи, — но было осознанным противопоставлением ему. Оно

---

[*] Причастность каждого высказывания «единому языку» (центростремительным силам и тенденциям) и одновременно социальному и историческому разноречию (центробежным, расслояющим силам).

Это — язык дня, эпохи, соц<иальной> группы, жанра, направления и т. д. Дать конкретный и развернутый анализ высказывания, раскрыв его как противоречивое напряженное единство двух противоборствующих тенденций языковой жизни.

Изучение различных языков (гимназических, студенческих, поколений и пр.) по Жирмунскому.

было пародийно и полемически заострено против официальных языков современности. Оно было диалогизованным разноречием.

Философия языка, лингвистика и стилистика, рожденные и формирующиеся в русле централизующих тенденций языковой жизни, игнорировали это диалогизованное разноречие, воплощавшее центробежные силы языковой жизни. Поэтому им и не могла быть доступна языковая диалогичность, обусловленная борьбою социально-языковых точек зрения, а не внутриязыковою борьбою индивидуальных воль или логическими противоречиями. Впрочем, даже внутриязыковой диалог (драматический, риторический, познавательный и бытовой) лингвистически и стилистически до последнего времени не изучался. Можно прямо сказать, что диалогический момент слова и все явления, с ним связанные, оставались до последнего времени вне кругозора лингвистики.

Стилистика же была вовсе глуха к диалогу. Литературное произведение мыслилось стилистикой как замкнутое и самодовлеющее целое, все элементы которого составляют закрытую систему, ничего не предполагающую вне себя, никаких других высказываний. Система произведения (в стилистическом плане) мыслилась по аналогии с системой языка, которая не может находиться в диалогическом взаимодействии с другими языками. Произведение в целом, каково бы оно ни было, с точки зрения стилистики — самодовлеющий и закрытый авторский монолог, предполагающий за своими пределами лишь пассивного слушателя. Если бы мы представили себе произведение как реплику некоторого диалога, стиль которой определяется взаимоотношением ее с другими репликами этого диалога (в целом беседы), — то с точки зрения традиционной стилистики нет адекватного подхода к такому диалогизованному стилю. Наиболее резко и внешне выраженные явления этого рода — полемический стиль, пародийный, иронический, — обычно квалифицируются как риторические, а не поэтические явления (см. Шпет). Стилистика замыкает каждое стилистическое явление в монологический контекст данного самодовлеющего и замкнутого высказывания, как бы заключает его в темницу одного контекста; оно не может перекликаться с другими высказываниями, не может осуществлять свой стилистический смысл во взаимодействии с ними, оно должно исчерпывать себя в одном своем замкнутом контексте.

Служа великим централизующим тенденциям европейской словесно-идеологической жизни, философия языка, лингвистика и стилистика искали прежде всего *единства* в многообразии. Эта исключительная «*установка на единство*» в настоящем и прошлом жизни языков сосредоточивала внимание философско-лингвистической мысли на наиболее устойчивых, твердых, малоизменчивых и односмысленных моментах слова — *фонетических* прежде всего — моментах, наиболее далеких от изменчивых социально-смысловых сфер слова. Реальное идеологически наполненное «языковое сознание», причастное действительному разноречию и разноязычию, оставалось вне поля зрения. Эта же ориентация на единство заставляла игнорировать все те словесные жанры (бытовые, риторические, художественно-прозаические), которые были носителями децентрализующих тенденций языковой жизни или, во всяком случае, были слишком существенно причастны разноречию. Выражение этого разноречивого и разноязычного сознания в специфических формах и явлениях словесной жизни осталось без всякого определяющего влияния на лингвистическую и стилистическую мысль.

Поэтому-то специфическое ощущение языка и слова, которое нашло свое выражение в стилизациях, в сказе, в пародиях, в многообразных формах словесной маскировки, «не прямого говорения» и в более сложных художественных формах организации разноречия, оркестровки своих тем языками, во всех характерных и глубоких образцах романной прозы — у Гриммельсхаузена, у Сервантеса, Рабле, Мендосы, Филдинга, Смоллетта, Стерна и друг<их> — не могли найти адекватного теоретического осознания и освещения.

Проблемы стилистики романа неизбежно приводят к необходимости в последующих главах нашей работы коснуться ряда принципиальных вопросов философии слова, связанных с теми сторонами жизни слова, которые почти вовсе не были освещены лингвистической и стилистической мыслью, — *с жизнью и поведением слова в разноречивом и разноязычном мире*.

Глава вторая

СЛОВО В ПОЭЗИИ И СЛОВО В РОМАНЕ

За пределами кругозора философии языка, лингвистики и построенной на их базе стилистики почти полностью остались те специфические явления в слове, которые определяются диалогической ориентацией слова среди чужих высказываний в пределах того же языка, среди других «социальных языков» в пределах того же национального языка и, наконец, среди других национальных языков в пределах той же культуры, того же социально-идеологического кругозора[16].

Правда, в последнее время эти явления уже начинают привлекать внимание науки о языке и стилистики, но их принципиальное и широкое значение во всех сферах жизни слова еще далеко не осознано.

Диалогическая ориентация слова среди чужих слов (всех степеней и качеств чуждости) создает новые и существенные художественные возможности в слове, его особую прозаическую художественность, нашедшую свое наиболее полное и глубокое выражение в романе.

На различных формах и степенях диалогической ориентации слова и связанных с ними особых художественно-прозаических возможностях мы и сосредоточим наше внимание в настоящей главе.

Слово традиционного стилистического мышления знает только себя (т. е. свой контекст), свой предмет, свою прямую экспрессию и свой единый и единственный язык. Другое слово, вне его контекста лежащее, оно знает только как нейтральное слово языка, как ничье слово, как простую речевую возможность. Прямое слово, как его понимает традиционная стилистика, в

---

[16] Лингвистика знает только механические (социально-бессознательные) взаимовлияния и смешения языков, отражающиеся в абстрактных языковых элементах (фонетических и морфологических).

своей направленности на предмет встречает только сопротивление самого предмета (его неисчерпаемость словом, его несказанность), — но оно не встречается на своем пути к предмету с существенным и многообразным противодействием чужого слова. Никто ему не мешает, никто его не оспаривает.

Но всякое живое слово не одиноко противостоит своему предмету: между словом и предметом, словом и говорящей личностью залегает упругая, часто трудно проницаемая среда других чужих слов о том же предмете, «на ту же тему». И слово может стилистически индивидуализоваться и оформляться именно в процессе живого взаимодействия с этой специфической средой.

Ведь всякое конкретное слово (высказывание) находит тот предмет, на который оно направлено, всегда, так сказать, уже оговоренным, оспоренным, оцененным, окутанным затемняющею его дымкою или, напротив, светом уже сказанных чужих слов о нем. Он опутан и пронизан общими мнениями, точками зрения, чужими оценками, акцентами. Направленное на свой предмет слово входит в эту диалогически взволнованную и напряженную среду чужих слов, оценок и акцентов, вплетается в их сложные взаимоотношения, сливается с одними, отталкивается от других, пересекается с третьими; и все это может существенно формировать слово, отлагаться во всех его смысловых пластах, осложнять его экспрессию, влиять на весь его стилистический облик.

Живое высказывание, осмысленно возникшее в определенный исторический момент в социально-определенной среде, не может не задеть тысячи живых диалогических нитей, сотканных социально-идеологическим сознанием вокруг данного предмета высказывания, не может не стать активным участником социального диалога. Оно и возникает из него, из этого диалога, как его продолжение, как реплика, а не откуда-то со стороны подходит к предмету*.

Концепирование словом своего предмета — акт сложный: всякий «оговоренный» и «оспоренный» предмет, с одной сторо-

---

* Борьба с оговоренностью предмета (идея возврата к первичному сознанию, первобытному сознанию, к самому предмету в себе, к чистому ощущению и т. п.) в руссоизме, натурализме, импрессионизме, акмеизме, дадаизме, сюрреализме и аналогичных направлениях.

Связь с категорией непонимания в романе.

Остраняющее непонимание у Толстого.

ны, освещен, с другой — затемнен разноречивым социальным мнением, чужим словом о нем; и в эту сложную игру светотени входит слово, насыщается ею, ограняя в ней свои собственные смысловые и стилистические контуры. Конципирование предмета осложняется диалогическим взаимодействием в предмете с различными моментами его социально-словесной осознанности и оговоренности. И художественное изображение, resp. — образ предмета может пронизываться этой диалогической игрой словесных интенций, встречающихся и переплетающихся в нем, может не заглушать, а напротив, активизировать и организовывать их. Если мы представим себе интенцию, т. е. направленность на предмет, такого слова в виде луча, то живая и неповторимая игра цветов и света в гранях построяемого им образа объясняется преломлением луча-слова не в самом предмете (как игра образа-тропа в поэтической речи в узком смысле, в «отрешенном слове»), а его преломлением в той среде чужих слов, оценок и акцентов, через которую проходит луч, направляясь к предмету: окружающая предмет социальная атмосфера слова заставляет играть грани его образа.

Слово, пробиваясь к своему смыслу и к своей экспрессии через чужесловесную разно-акцентную среду, созвуча и диссонируя с ее различными моментами, может оформлять в этом диалогизованном процессе свой стилистический облик и тон.

Таков именно художественно-прозаический образ и в особенности таков образ романной прозы. Прямая и непосредственная интенция слова в атмосфере романа представляется недопустимо наивной и, в сущности, невозможна, ибо и самая наивность в условиях подлинного романа неизбежно приобретает внутренне полемический характер и, следовательно, также диалогизована (например, у сентименталистов, у Шатобриана, у Толстого). Такой диалогизованный образ может иметь место (правда, не задавая тона) и во всех поэтических жанрах, даже в лирике[17]. Но развернуться, достигнуть сложности и глубины и в то же время художественной завершенности такой образ может только в условиях романного жанра.

В поэтическом образе в узком смысле (в образе-тропе) все действие — динамика образа-слова — разыгрывается между словом (со всеми его моментами) и предметом (во всех его моментах). Слово

[17] Горацианская лирика, Вийон, Гейне, Лафорг, Анненский и др., сколь ни разнородны эти явления.

погружается в неисчерпаемое богатство и противоречивое многообразие самого предмета, в его «девственную», еще «несказанную» природу; поэтому оно ничего не предполагает за пределами своего контекста (кроме, конечно, сокровищ самого языка). Слово забывает историю противоречивого словесного осознания своего предмета и столь же разноречивое настоящее этого осознания.

Для художника-прозаика, напротив, предмет раскрывает прежде всего именно это социально-разноречивое многообразие своих имен, определений и оценок. Вместо девственной полноты и неисчерпаемости самого предмета раскрывается для прозаика многообразие путей, дорог и троп, проложенных в нем социальным сознанием. Вместе с внутренними противоречиями в самом предмете для прозаика раскрывается и социальное разноречие вокруг него, то Вавилонское смешение языков, которое происходит вокруг всякого предмета: диалектика предмета сплетается с социальным диалогом вокруг него. Предмет для прозаика — средоточие разноречивых голосов, среди которых должен звучать и его голос; эти голоса создают необходимый фон для его голоса, вне которого неуловимы, «не звучат» его художественно-прозаические оттенки.

Прозаик-художник возводит эту социальную разноречивость вокруг предмета до завершенного образа, проникнутого полнотою диалогических отзвучий, художественно-рассчитанных резонансов на все существенные голоса и тона этого разноречия. Но, как мы сказали, и всякое внехудожественное прозаическое слово — бытовое, риторическое, научное — не может не ориентироваться в «уже сказанном», «известном», «в общем мнении» и т. п. Диалогическая ориентация слова — явление, свойственное, конечно, всякому слову. Это — естественная установка всякого живого слова. На всех своих путях к предмету, во всех направлениях слово встречается с чужим словом и не может не вступать с ним в живое напряженное взаимодействие. Только мифический Адам, подошедший с первым словом к еще неоговоренному девственному миру, одинокий Адам, мог, действительно, до конца избежать этой диалогической взаимоориентации с чужим словом в предмете. Конкретному историческому человеческому слову этого не дано: оно может лишь условно и лишь до известной степени отвлечься от чужого слова.

Тем поразительнее, что философия слова и лингвистика ориентировались по преимуществу именно на это искусственное условное состояние изъятого из диалога слова, принимая его за

нормальное (хотя примат диалога над монологом декларируется часто). Диалог изучался лишь как композиционная форма построения речи, но внутренняя диалогичность слова (как в реплике, так и в монологическом высказывании), проникающая всю его структуру, все его смысловые и экспрессивные пласты, почти вовсе игнорировалась. Но именно эта внутренняя диалогичность слова, которая не принимает внешне-композиционных диалогических форм, которая не отделяется в самостоятельный акт от самого конципирования словом своего предмета, — обладает громадной стилеобразующей силой. Внутренняя диалогичность слова находит свое выражение в ряде особенностей семантики, синтаксиса и композиции, до сих пор совершенно не изученных лингвистикой и стилистикой (как, впрочем, не изучены даже особенности семантики в обычном диалоге).

Слово рождается в диалоге, как его живая реплика, формируется в диалогическом взаимодействии с чужим словом в предмете. Конципирование словом своего предмета — диалогично.

* * *

Но этим не исчерпывается внутренняя диалогичность слова. Не только в предмете встречается оно с чужим словом. Всякое слово направлено на ответ и не может избежать глубокого влияния предвосхищаемого ответного слова.

Живое разговорное слово непосредственно и грубо установлено на будущее слово-ответ: оно провоцирует ответ, предвосхищает его и строится в направлении к нему. Слагаясь в атмосфере уже сказанного, слово в то же время определяется еще несказанным, но вынуждаемым и уже предвосхищаемым ответным словом. Так — во всяком живом диалоге.

Все риторические формы, монологические по своему композиционному построению, установлены на слушателя и на его ответ. Обычно считают даже эту установку на слушателя основною конститутивною особенностью риторического слова[18]. Для риторики,

---

[18] См. книгу В. Виноградова «О художественной прозе» — глава «Риторика и поэтика», стр. 75 и дальше, где приведены определения из старых риторик.

действительно, характерно, что отношение к конкретному слушателю, учет этого слушателя, вводится в самое внешнее построение риторического слова. Здесь установка на ответ открыта, обнажена и конкретна.

Эта открытая установка на слушателя и на ответ в бытовом диалоге и в риторических формах привлекала внимание лингвистов. Но и здесь лингвисты по преимуществу останавливались лишь на композиционных формах учета слушателя и не искали его влияния в глубинных пластах смысла и стиля. Учитывались лишь те стороны стиля, которые определяются требованиями понятности и ясности, т. е. как раз те, которые лишены внутренней диалогичности, которые учитывают слушателя лишь как пассивно-понимающего, а не как активно отвечающего и возражающего[19].

Бытовому диалогу и риторике присущ открытый и композиционно-выраженный учет слушателя и его ответа, но и всякое иное слово установлено на ответное понимание, только эта установка не обособляется в самостоятельный акт и композиционно не отмечается. Ответное понимание — существенная сила, участвующая в формировании слова, притом понимание активное, ощущаемое словом как сопротивление или поддержка, обогащающие слово.

Философия слова и лингвистика знают лишь пассивное понимание слова, притом по преимуществу в плане общего языка, т. е. понимание нейтрального значения высказывания, а не его актуального смысла.

Языковое значение данного высказывания понимается на фоне языка, его же актуальный смысл — на фоне других конкретных высказываний на ту же тему, на фоне разноречивых мнений, точек зрения и оценок, т. е. как раз на фоне того, что, как мы видим, осложняет путь всякого слова к своему предмету. Но только теперь эта разноречивая среда чужих слов дана говорящему не в предмете, а в душе слушателя, как его апперцептивный фон,

---

[19] См. книгу Leo Spitzer'a «Italienische Umgangssprache» (Bonn und Leipzig: Kurt Schraeder, 1922), в особенности главу II-ю — «Sprecher und Hörer» (с. 39—191). В плане философии и психологии языка определяющую роль слушателя выдвигал Ottmar Dittrich: «Die Probleme der Sprachpsychologie» (1913). В русской литературе, кроме названной книги В. Виноградова, см.: Л. Якубинский «О диалогической речи» (сб. «Русская речь». П., 1923 г.).

чреватый ответом и возражениями. И на этот апперцептивный фон понимания — не языковой, а предметно-экспрессивный — установлено всякое высказывание. Происходит новая встреча высказывания с чужим словом, оказывающим новое своеобразное влияние на его стиль.

Пассивное понимание языкового значения вообще не есть понимание, оно лишь абстрактный момент его, но и более конкретное пассивное понимание смысла высказывания, замысла говорящего, оставаясь чисто пассивным, чисто рецептивным, ничего нового не вносит в понимаемое слово, оно лишь дублирует его, стремясь, как к высшему пределу, к полному воспроизведению того, что уже дано в понимаемом слове; оно не выходит за пределы его контекста и ничем не обогащает понимаемого. Поэтому и учет такого пассивного понимания говорящим ничего нового не может внести в его слово, никаких новых предметных и экспрессивных моментов. Ведь такие чисто негативные требования, какие только и могли бы исходить от пассивного понимания, как — большая ясность, убедительность, наглядность и т. п., оставляют говорящего в его собственном контексте, собственном кругозоре, не выводят за его пределы, они всецело имманентны его слову и не размыкают его смыслового и экспрессивного самодовления.

В действительной речевой жизни всякое конкретное понимание активно: оно приобщает понимаемое своему предметно-экспрессивному кругозору и неразрывно слито с ответом, с мотивированным (хотя бы implicite) возражением-согласием. В известном смысле примат принадлежит именно ответу, как началу активному: он создает почву для понимания, активную и заинтересованную изготовку для него. Понимание созревает лишь в ответе. Понимание и ответ диалектически слиты и взаимообусловливают друг друга, одно без другого невозможно.

Активное понимание, таким образом, приобщая понимаемое новому кругозору понимающего, устанавливает ряд сложных взаимоотношений, созвучий и разнозвучий с понимаемым, обогащает его новыми моментами. Именно такое понимание учитывает и говорящий. Поэтому его установка на слушателя есть установка на особый кругозор, особый мир слушателя, она вносит совершенно новые моменты в его слово: ведь при этом происходит взаимодействие разных контекстов, разных точек зрения, разных кругозоров, разных экспрессивно-акцентных систем, разных социальных «языков». Говорящий стремится ориентировать свое слово со своим определяющим его кругозором

в чужом кругозоре понимающего и вступает в диалогические отношения с моментами этого кругозора. Говорящий пробивается в чужой кругозор слушателя, строит свое высказывание на чужой территории, на его, слушателя, апперцептивном фоне.

Этот новый вид внутренней диалогичности слова отличается от того, который определялся встречею с чужим словом в самом предмете: здесь не предмет служит ареною встречи, а субъективный кругозор слушателя. Потому эта диалогичность вносит более субъективно-психологический и часто — случайный характер, иногда грубо приспособленческий, иногда же вызывающе-полемический. Очень часто, особенно в риторических формах, эта установка на слушателя и связанная с ней внутренняя диалогичность слова может просто заслонить предмет: убеждение конкретного слушателя становится самодовлеющей задачею и отрывает слово от творческой работы над самим предметом.

Диалогическое отношение к чужому слову в предмете и к чужому слову в предвосхищаемом ответе слушателя, будучи по существу различными и порождая в слове различные стилистические эффекты, могут тем не менее очень тесно сплетаться, становясь почти неразличимыми для стилистического анализа.

Так, слово у Толстого отличается резкой внутренней диалогичностью, причем оно диалогизовано как в предмете, так и в кругозоре читателя, смысловые и экспрессивные особенности которого Толстой очень остро ощущает. Эти две линии диалогизации (в большинстве случаев полемически окрашенные) очень тесно сплетены в его стиле: слово у Толстого даже в самых «лирических» выражениях и в самых «эпических» описаниях созвучит и диссонирует (больше диссонирует) с различными моментами разноречивого социально-словесного сознания, опутывающего предмет, и в то же время полемически вторгается в предметный и ценностный кругозор читателя, стремясь поразить и разрушить нормальный апперцептивный фон его активного понимания. В этом отношении Толстой — наследник XVIII века, в особенности Руссо. Отсюда иногда происходит сужение того разноречивого социального сознания, с которым полемизирует Толстой, до сознания ближайшего современника, современника дня, а не эпохи, а вследствие этого и крайняя конкретизация диалогичности (почти всегда полемики). Поэтому-то диалогичность, столь отчетливо слышимая нами в экспрессивном облике его стиля, нуждается иногда в специальном историко-литературном комментарии: мы

не знаем, с чем именно диссонирует или созвучен данный тон, а между тем это диссонирование или созвучание входит в задание стиля[20]. Правда, такая крайняя конкретность (иногда почти фельетонная) присуща лишь второстепенным моментам, обертонам внутренней диалогичности толстовского слова.

В разобранных нами явлениях внутренней диалогичности слова (внутренней — в отличие от внешне-композиционного диалога) отношение к чужому слову, к чужому высказыванию входит в задание стиля. Стиль органически включает в себя указания вовне, соотнесенность своих элементов с элементами чужого контекста. Внутренняя политика стиля (сочетание элементов) определяется его внешней политикой (отношением к чужому слову). Слово как бы живет на границе своего и чужого контекста.

Такую двойственную жизнь ведет и реплика всякого реального диалога: она строится и осмысливается в контексте целого диалога, который состоит из своих (с точки зрения говорящего) и чужих высказываний (партнера). Из этого смешанного контекста своих и чужих слов реплику нельзя изъять, не утратив ее смысла и ее тона. Она — органическая часть разноречивого целого.

Явление внутренней диалогичности, как мы сказали, в большей или меньшей степени налично во всех областях жизни слова. Но если во внехудожественной прозе (бытовой, риторической, научной) диалогичность обычно обособляется в особый самостоятельный акт и развертывается в прямой диалог или в иные композиционно выраженные отчетливые формы размежевания и полемики с чужим словом, то в художественной прозе, в особенности в романе, она пронизывает изнутри самое концепирование словом своего предмета и его экспрессию, преобразуя семантику и синтаксическую структуру слова. Диалогическая взаимоориентация становится здесь как бы событием самого слова, изнутри оживляющим и драматизирующим слово во всех его моментах.

В большинстве поэтических жанров (в узком смысле слова), как мы уже сказали, внутренняя диалогичность слова художественно не используется, она не входит в «эстетический объект произведения», она условно погашается в поэтическом слове. В

---

[20] См. книгу Б. М. Эйхенбаума: «Лев Толстой», книга 1, «Прибой», Л., 1928 год, где имеется много соответствующего материала; например, вскрыт злободневный контекст «Семейного счастия».

романе же внутренняя диалогичность становится одним из существеннейших моментов прозаического стиля и подвергается здесь специфической художественной обработке.

Но стать такой существенной формотворческой силой в романе внутренняя диалогичность может лишь там, где индивидуальные разногласия и противоречия оплодотворяются социальным разноречием, где диалогические отзвучия шумят не в смысловых вершинах слова (как в риторических жанрах), а проникают в глубинные пласты слова, диалогизуют самый язык, языковое мировоззрение («внутреннюю форму» слова), где диалог голосов непосредственно возникает из социального диалога «языков», где чужое высказывание начинает звучать как социально чужой язык, где ориентация слова среди чужих высказываний переходит в ориентацию его среди социально чужих языков в пределах того же национального языка.

* * *

В поэтических жанрах в узком смысле естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово.

Столь же чужда поэтическому стилю какая бы то ни было оглядка на чужие языки, на возможность иного словаря, иной семантики, иных синтаксических форм и т. п., на возможность иных языковых точек зрения. Следовательно, чуждо поэтическому стилю и ощущение ограниченности, историчности, социальной определенности и специфичности своего языка, а потому чуждо и критическое, оговорочное отношение к своему языку, как к одному из многих языков разноречия, и связанное с этим отношением неполное отдание себя, всего своего смысла, данному языку.

Конечно, ни одному исторически существовавшему поэту, как человеку, окруженному живым разноречием и разноязычием, не могло быть чуждо это ощущение ограниченности своего языка (в большей или в меньшей степени), но оно не могло найти места в поэтическом стиле его произведения, не разрушив этого

стиля, не переведя его на прозаический лад, и не превратив поэта в прозаика.

В поэтических жанрах художественное сознание — в смысле единства всех смысловых и экспрессивных интенций автора — всецело имманентно языку, оно выражает себя в нем прямо и непосредственно, без оговорок и без дистанций. Язык поэта — его язык, он в нем до конца и нераздельно, используя каждую форму, каждое слово, каждое выражение по их прямому назначению (так сказать, «без кавычек»), т. е. как чистое и непосредственное выражение своего замысла. Какие бы «муки слова» поэт ни переживал в процессе творчества, — в созданном произведении язык — послушный орган, до конца адекватный авторскому замыслу.

Язык в поэтическом произведении осуществляет себя как несомненный, непререкаемый и всеобъемлющий. Все, что видит, понимает и мыслит поэт, он видит, понимает и мыслит глазами данного языка, в его внутренних формах, и нет ничего, что вызывало бы для своего выражения потребность в помощи другого, чужого языка. Язык поэтического жанра — единый и единственный птолемеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно. Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю.

Мир поэзии, сколько бы противоречий и безысходных конфликтов ни раскрывалось в нем поэтом, всегда освещен единым и бесспорным словом. Противоречия, конфликты и сомнения остаются в предмете, в мыслях, в переживаниях, одним словом — в материале, — но не переходят в язык. В поэзии слово о сомнениях должно быть, как слово, несомненным.

Равная и прямая ответственность за язык всего произведения, как свой язык, полная солидарность с каждым его моментом, тоном, нюансом — существенное требование поэтического стиля, он довлеет одному языку и одному языковому сознанию. Поэт не может противопоставить своего поэтического сознания, своих замыслов, тому языку, которым он пользуется, ибо он весь в нем и, потому, не может сделать его в пределах стиля объектом осознания, рефлексии, отношения. Язык дан ему только изнутри, в своей интенциональной работе, а не извне, в своей объектной специфичности и ограниченности. Прямая безоговорочная интенциональность, полновесность языка и одновременно его объектный показ (как социально и исторически ограниченной

языковой реальности) несовместимы в пределах поэтического стиля. Единство и единственность языка — необходимые условия для осуществления прямой интенциональной (а не объектно-характерной) индивидуальности поэтического стиля и его монологической выдержанности.

Это не значит, конечно, что разноречие или даже иноязычие вовсе не может войти в поэтическое произведение. Правда, возможности эти ограничены (известный простор для разноречия есть только в «низких» поэтических жанрах — сатирических, комедийных и др.). Все же разноречие (другие социально-идеологические языки) может быть введено и в чисто поэтические жанры, преимущественно в речах персонажей, но здесь оно объектно, оно здесь, в сущности, показывается как вещь, оно не лежит в одной плоскости с действительным языком произведения: это — изображенный жест персонажа, а не изображающее слово. Элементы разноречия входят сюда не на правах другого языка, который приносит свои особые точки зрения, на котором можно сказать нечто, чего не скажешь на своем языке, а на правах изображенной вещи. И о чужом поэт говорит на своем языке. Для освещения чужого мира он никогда не прибегает к чужому языку, как более адекватному этому миру. Прозаик же, как увидим, и о своем пытается сказать на чужом языке (например, на нелитературном языке рассказчика, представителя определенной социально-идеологической группы), свой мир он часто измеряет чужими языковыми масштабами.

Вследствие разобранных требований, язык поэтических жанров, где они приближаются к своему стилистическому пределу[21], часто становится авторитарным, догматичным и консервативным, замыкающимся от влияния внелитературных социальных диалектов. Поэтому-то на почве поэзии возможна идея специального «поэтического языка», «языка богов», «жреческого языка поэзии» и т. п. Характерно, что поэт в своем неприятии данного литературного языка скорее будет мечтать об искусственном создании нового специально поэтического языка, чем об использовании реальных наличных социальных диалектов. Социальные

[21] Мы все время характеризуем, конечно, идеальный предел поэтических жанров; в действительных произведениях возможны существенные прозаизмы, существуют многочисленные гибридные разновидности жанров, особенно распространенные в эпохи смен литературных поэтических языков.

языки объектны, характерны, социально локализованы и ограничены, искусственно же созданный язык поэзии будет прямо-интенциональным, непререкаемым, единым и единственным языком. Так, в недавнюю эпоху, когда прозаики стали проявлять исключительный интерес к диалектам и сказу, символисты (Бальмонт, В. Иванов), а затем и футуристы мечтали создать особый «язык поэзии» и даже делали попытки создания такого языка (попытки В. Хлебникова).

Идея особого единого и единственного языка поэзии — характерная утопическая философема поэтического слова: в основе ее лежат реальные условия и требования поэтического стиля, довлеющего одному прямо-интенциональному языку, с точки зрения которого другие языки (разговорный язык, деловой и другие социально-идеологические языки) воспринимаются как объектные и ему ни в какой степени не равные[22]. Идея особого «поэтического языка» выражает ту же птолемеевскую концепцию языкового стилистического мира.

* * *

Язык, как та живая конкретная среда, в которой живет сознание художника слова, никогда не бывает единым. Он един лишь как абстрактная грамматическая система нормативных форм, взятая в отвлечении от наполняющих ее конкретных идеологических осмысливаний и от непрерывного исторического становления живого языка. Живая социальная жизнь и историческое становление создают в пределах абстрактно единого национального языка множественность конкретных миров, замкнутых словесно-идеологических и социальных кругозоров. Тождественные абстрактные элементы языка внутри этих различных кругозоров наполняются различными смысловыми и ценностными содержаниями и звучат по-разному.

Самый литературный — разговорный и письменный — язык, будучи единым уже не только по своим общим абстрактно-языковым признакам, но и по формам осмысливания этих

---

[22] Такова точка зрения латыни на национальные языки средневековья.

абстрактных моментов, расслоен и разноречив в своей конкретной предметно-смысловой и экспрессивной стороне.

Это расслоение определяется прежде всего специфическими организмами жанров. Те или иные моменты языка (лексикологические, семантические, синтаксические и др.) тесно срастаются с интенциональной устремленностью и общей акцентной системой тех или иных жанров: ораторских, публицистических, газетных жанров, журналистских жанров, жанров низкой литературы (бульварного романа, например) и, наконец, различных жанров большой литературы. Те или иные моменты языка приобретают специфический аромат данных жанров: они срастаются со специфическими точками зрения, подходами, формами мышления, оттенками и акцентами данных жанров.

С этим жанровым расслоением языка переплетается, далее, иногда совпадая с ними, иногда расходясь, профессиональное (в широком смысле) расслоение языка: язык адвоката, врача, коммерсанта, политического деятеля, народного учителя и т. п. Эти языки отличаются, конечно, не только своим словарем, — они инвольвируют определенные формы интенциональной направленности, формы конкретного осмысливания и оценки. И самый язык писателя (поэта, романиста) может быть воспринят как профессиональный жаргон рядом с другими профессиональными жаргонами.

Нам важна здесь интенциональная, т. е. предметно-смысловая и экспрессивная, сторона расслоения «общего языка». Ведь расслояется и дифференцируется не нейтрально-лингвистический состав языка, а расхищаются его интенциональные возможности: они осуществляются в определенных направлениях, наполняются определенным содержанием, конкретизуются, специфицируются, пропитываются конкретными оценками, срастаются с определенными предметными и экспрессивными жанровыми и профессиональными кругозорами. Изнутри этих кругозоров, т. е. для самих говорящих, эти жанровые языки и профессиональные жаргоны — прямо-интенциональны, полносмысленны и непосредственно выразительны, — извне же, т. е. для непричастных к данному интенциональному кругозору, они могут быть объектны, характерны, колоритны и т. п. Интенции, пронизывающие эти языки, для непричастных оплотневают, становятся смысловыми и экспрессивными ограничениями, отягощают для них и отчуждают от них слово, затрудняют для них прямо-интенциональное, безоговорочное употребление его.

Но жанровым и профессиональным расслоением общего литературного языка дело далеко не исчерпывается. Хотя литературный язык в своем основном ядре часто классово-однороден, как разговорно-письменный язык господствующей социальной группы, — но все же и в этом случае в нем всегда налична известная социальная дифференциация, социальная расслоенность, которая в иные эпохи может стать чрезвычайно резкой. Социальное расслоение может там и сям совпадать с жанровым и профессиональным, но по существу оно, конечно, совершенно самостоятельно и своеобразно.

Социальное расслоение также определяется прежде всего различием предметно-смысловых и экспрессивных кругозоров, т. е. выражается в типовых различиях осмысления и акцентуирования элементов языка, и может не нарушать абстрактно-языкового диалектологического единства общего литературного языка.

Далее, способностью расхищать интенциональные возможности языка путем их специфического конкретного осуществления обладают всякие социально-значительные мировоззрения, направления (художественные и иные), партии, кружки, журналы, определенные газеты, даже определенные значительные произведения и индивидуальные люди: все они в меру своей социальной значительности способны расслоять язык, отягощая его слова и формы своими типическими интенциями и акцентами и этим в известной степени отчуждая их от других направлений, партий, произведений, лиц.

Всякое социально-значительное словесное выступление обладает способностью иногда надолго, иногда для широкого круга заражать своими интенциями вовлеченные в ее же смысловую и экспрессивную устремленность моменты языка, навязывая им определенные смысловые нюансы и определенные ценностные тона; так, оно может создать слово-лозунг, создать бранное слово, слово-похвалу и т. п.

В каждый данный исторический момент словесно-идеологической жизни каждое поколение в каждом социальном слое имеет свой язык; более того, каждый возраст, в сущности, имеет свой язык, свой словарь, свою специфическую акцентную систему, которые, в свою очередь, варьируются в зависимости от социального слоя, учебного заведения (язык кадета, гимназиста, реалиста — разные языки) и других расслояющих факторов. Все это — социально-типические языки, как бы ни был узок их социальный круг. Возможен, как социальный предел языка, даже

семейный жаргон, например, жаргон семьи Иртеньевых, изображенный у Толстого, со своим особым словарем и специфической акцентной системой[23].

Наконец, в каждый данный момент сожительствуют языки разных эпох и периодов социально-идеологической жизни. Существуют даже языки дней: ведь и сегодняшний и вчерашний социально-идеологический и политический день в известном смысле не имеют общего языка: у каждого дня своя социально-идеологическая, смысловая конъюнктура, свой словарь, своя акцентная система, свои лозунги, своя брань и своя похвала. Поэзия обезличивает дни в языке, — проза же, как увидим, их часто нарочито разобщает, дает им воплощенных представителей и диалогически сопоставляет в безысходных романных диалогах.

Таким образом, в каждый данный момент своего исторического существования язык сплошь разноречив: это — воплощенное сосуществование социально-идеологических противоречий между настоящим и прошлым, между различными эпохами прошлого, между разными социально-идеологическими группами настоящего, между направлениями, школами, кружками и т. п. Эти «языки» разноречия многообразно скрещиваются между собой, образуя новые социально-типические «языки».

Между всеми этими «языками» разноречия — глубочайшие методологические различия: ведь в основе их лежат совершенно разные принципы выделения и образования (в одних случаях функциональный принцип, в других — содержательно-тематический, в-третьих — собственно социально-диалектологический). Поэтому языки не исключают друг друга и многообразно пересекаются (украинский язык, язык эпической поэмы, язык раннего символизма, язык студента, язык поколения детей, язык мелкого интеллигента, язык ницшеанца и т. п.). Может казаться, что самое слово «язык» утрачивает при этом всякий смысл, ибо нет, по-видимому, единой плоскости для сопоставления всех этих «языков».

На самом же деле эта общая плоскость, методологически оправдывающая наше сопоставление, есть; все языки разноречия, какой бы принцип ни лежал в основе их обособления, являются специфическими точками зрения на мир, формами его словесного осмысления, особыми предметно-смысловыми и ценностными кругозорами. Как таковые, все они могут быть сопоставлены,

[23] См. Л. Толстой «Юность».

могут взаимно дополнять друг друга, могут противоречить друг другу, могут быть соотнесены диалогически. Как таковые, они встречаются и сосуществуют в сознании людей, и прежде всего в творческом сознании художника-романиста. Как таковые, они реально живут, борются и становятся в социальном разноречии. Поэтому все они могут войти в единую плоскость романа, который может объединять в себе пародийные стилизации жанровых языков, разные виды стилизации и показа языков профессиональных, направленческих, языков поколений, социальных диалектов и др. (например, в английском юмористическом романе). Все они могут быть привлечены романистом для оркестровки его тем и для преломленного (непрямого) выражения его интенций и оценок.

Поэтому мы все время и выдвигаем предметно-смысловой и экспрессивный, т. е. интенциональный, момент, как расслояющую и дифференцирующую общий литературный язык силу, а не те лингвистические признаки (лексические окраски, семантические обертоны и т. п.) жанровых языков, профессиональных жаргонов и др., которые являются, так сказать, склеротическими отложениями интенционального процесса, знаками, оставленными на пути живой работы интенций, осмысливания общих языковых форм. Эти внешние признаки, лингвистически наблюдаемые и фиксируемые, не могут быть сами поняты и изучены без понимания их интенционального осмысления. Слово живет вне себя, в своей живой направленности на предмет; если мы до конца отвлечемся от этой направленности, то у нас в руках останется обнаженный труп слова, по которому мы ничего не сможем узнать ни о социальном положении, ни о жизненной судьбе данного слова. Изучать слово в нем самом, игнорируя его направленность вне себя, — так же бессмысленно, как изучать психическое переживание вне той реальности, на которую оно направлено и которой оно определяется*.

Выдвигая интенциональную сторону расслоения литературного языка, мы и можем, как сказано, поставить в один ряд такие

---

* Материал для примеров расслоения языка (профессионализмы, техницизмы и т. п.) из записных книжек Гоголя.

Все дело в том, что между «языками», каковы бы они ни были, возможны диалогические отношения (своеобразные), т. е. они могут быть восприняты как точка зрения на мир.

Одни языки размыкают плоскость, другие нет (объектные языки).

методологически разнородные явления, как профессиональные жаргоны, социальные диалекты, мировоззрения и индивидуальные произведения, ибо в интенциональной стороне их — та общая плоскость, в которой все они могут быть сопоставлены, притом сопоставлены диалогически. Как ни различны социальные силы, производящие работу расслоения, — профессия, жанр, партия, направление, индивидуальная личность, — сама работа повсюду сводится к длительному (относительно) и социально-значимому (коллективному) насыщению языка определенными (и, следовательно, ограничивающими) интенциями и акцентами.

Чем длительнее это расслояющее насыщение, чем шире социальный круг, им охваченный, чем, следовательно, существеннее социальная сила, производящая расслоение языка, — тем более резки и устойчивы те следы, те лингвистические изменения признаков языка (лингвистических символов), какие остаются в нем в результате действия этой силы, — от устойчивых (и, следовательно, социальных) семантических нюансов до подлинных диалектологических признаков (фонетических, морфологических и др.), позволяющих говорить уже об особом социальном диалекте*.

В результате работы всех этих расслояющих сил в языке не остается никаких нейтральных, «ничьих» слов и форм: он весь оказывается расхищенным, пронизанным интенциями, проакцентуированным. Язык для живущего в нем сознания — это не абстрактная система нормативных форм, а конкретное и разноречивое мнение о мире. Все слова пахнут профессией, жанром, направлением, партией, определенным произведением, определенным человеком, поколением, возрастом, днем и часом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своею социально напряженной жизнью; все слова и формы населены интенциями.

В сущности, язык, как живая социально-идеологическая конкретность, как разноречивое мнение, лежит для индивидуального сознания на границах своего и чужого. Слово языка — получужое слово; оно станет своим, когда говорящий населит его своею интенцией, своим акцентом, овладеет словом, приобщит его к своей смысловой и экспрессивной устремленности. До этого момента

* Контекстуальные обертоны (жанровые, направленческие, индивидуальные).

присвоения слово не в нейтральном и безличном языке (ведь не из словаря же берется слово говорящим!), а в чужих устах, в чужих контекстах, на службе у чужих интенций: отсюда его приходится брать и делать своим. И не все слова для всякого одинаково легко поддаются этому присвоению, этому захвату в собственность; многие упорно сопротивляются, другие так и остаются чужими, звучат по-чужому в устах присвоившего их говорящего, не могут ассимилироваться в его контексте и выпадают из него; как бы сами, помимо воли говорящего, заключают себя в кавычки. Язык — это не нейтральная среда, это не «res nullius», которая легко и свободно переходит в интенциональную собственность говорящего, — он населен и перенаселен чужими интенциями. Овладение им, подчинение его своим интенциям и акцентам, — процесс трудный и сложный.

Мы исходили из допущения абстрактно-лингвистического (диалектологического) единства литературного языка. Но именно литературный язык далеко не является замкнутым диалектом. Так, уже между литературным разговорно-бытовым и письменным языком может проходить более или менее резкая грань. Различия между жанрами часто совпадают с диалектологическими (например, высокие церковно-славянские и низкие разговорные жанры XVIII века); наконец, некоторые диалекты могут быть узаконены в литературе и этим до известной степени приобщены к литературному языку.

Входя в литературу, приобщаясь литературному языку, диалекты утрачивают, конечно, на его почве свое качество замкнутых социально-языковых систем, — они деформируются и, в сущности, перестают быть тем, чем они были как диалекты. Но, с другой стороны, эти диалекты, входя в литературный язык и сохраняя в нем свою языковую диалектологическую упругость, свое иноязычие, деформируют и самый литературный язык, — он тоже перестает быть тем, чем он был, — замкнутой социально-языковой системой. Литературный язык — явление глубоко своеобразное, как и коррелятивное ему языковое сознание литературно образованного человека; в нем интенциональная разноречивость (которая есть и во всяком живом замкнутом диалекте) переходит в разноязычие; это не язык, — это диалог языков.

Национальный литературный язык народа с развитой художественно-прозаической культурой, в особенности — романной, с богатой и напряженной словесно-идеологической историей является, в сущности, организованным микрокосмом, отражающим

макрокосм не только национального, но и европейского разноречия. Единство литературного языка — это не единство одной замкнутой системы языка, а глубоко своеобразное единство «языков», соприкоснувшихся и взаимоосознавших себя (один из этих языков — поэтический в узком смысле). В этом — специфичность методологической проблемы литературного языка.

* * *

Конкретное социально-идеологическое языковое сознание, становясь творчески активным, т. е. литературно-активным, преднаходит себя окруженным разноречием, а вовсе не единым и единственным, бесспорным и непререкаемым языком. Литературно-активное языковое сознание всегда и повсюду (во все доступные нам исторические эпохи литературы) находит «языки», а не язык. Оно оказывается перед необходимостью выбора языка. Каждым своим литературно-словесным выступлением оно активно ориентируется в разноречии, занимает в нем позицию, выбирает «язык». Только оставаясь в замкнутом, бесписьменном и бессмысленном быту, в стороне от всех дорог социально-идеологического становления, человек может не ощущать этой избирающей языковой активности и может покоиться в языковой бесспорности и предопределенности своего языка.

Но, в сущности, и такой человек имеет дело не с языком, а с языками, — но место каждого из этих языков упрочено и бесспорно, переход из одного в другой предопределен и бездумен, как из комнаты в комнату. Они, эти языки, не сталкиваются между собой в его сознании, он не пытается их соотносить, не пытается смотреть на один из своих языков глазами другого языка.

Так, безграмотный крестьянин, за тридевять земель от всякого центра, наивно погруженный в еще незыблемый для него неподвижный быт, живет в нескольких языковых системах: богу он молится на одном языке (церковно-славянском), песни поет на другом, в семейном быту говорит на третьем, а начинает диктовать грамотею заявление в волость — пытается заговорить и на четвертом (официально-грамотном, «бумажном»). Все это — разные языки даже с точки зрения абстрактных социально-диалектологических признаков. Но эти языки диалогически не соотнесены в языковом сознании крестьянина; он переходит из

одного в другой бездумно, автоматически: каждый бесспорен на своем месте, и место каждого бесспорно. Он еще не умеет взглянуть на один язык (и соответственный ему смысловой мир) глазами другого языка (на язык быта и бытовой мир языком молитвы или песни, или наоборот)[24].

Как только начнется критическое взаимоосвещение языков в сознании нашего крестьянина, как только окажется, что они не только разные языки, но и разноречивые, что неразрывно связанные с этими языками идеологические системы и подходы к миру противоречат друг другу, а вовсе не мирно покоятся рядом друг с другом, — бесспорность и предопределенность этих языков кончится, и начнется активная избирающая ориентация среди них. Язык и мир молитвы, язык и мир песни, язык и мир труда и быта, специфический язык и мир волостного управления, новый язык и мир приехавшего на побывку городского рабочего — все эти языки и миры рано или поздно выйдут из состояния спокойного и мертвого равновесия и раскроют свою разноречивость[*].

Литературно-активное языковое сознание преднаходит, конечно, еще более многообразное и глубокое разноречие как в самом литературном языке, так и вне его. Из этого основного факта должно исходить всякое существенное изучение стилистической жизни слова. Характер преднаходимого разноречия и способы ориентации в нем определяют конкретную стилистическую жизнь слова.

Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого монологически замкнутого высказывания. Эти идеи имманентны тем поэтическим жанрам, которыми он работает. Этим определяются способы ориентации поэта в действительном разноречии. Поэт должен вступить в полное единоличное владение своим языком, принять равную ответственность за все его моменты, подчинить их все своим и только своим интенциям, каждое слово должно непосредственно и прямо выражать замысел поэта; никакой дистанции между поэтом и его словом не должно быть. Он должен исходить из языка как единого интенционального целого: никакое расслоение его, разноречивость и, тем паче, разноязычие не должны иметь сколько-нибудь существенного отражения в поэтическом произведении.

---

[24] Мы, конечно, нарочито упрощаем: реальный крестьянин до известной степени всегда умел это делать и делал.

[*] Проблема выбора языка у Пушкина по Виноградову.

Для этого поэт выголашивает слова от чужих интенций, употребляет только такие слова и формы и употребляет их только так, что они утрачивают свою связь с определенными интенциональными слоями языка и с определенными контекстами. За словами поэтического произведения не должны ощущаться типические и объектные образы жанров (кроме самого данного поэтического жанра), профессий, направлений (кроме направления самого поэта), мировоззрений (кроме единого и единственного мировоззрения самого поэта), типические или индивидуальные образы говорящих людей, их речевых манер, типических интонаций. Все входящее в произведение должно утопить в Лете, забыть свою предшествующую жизнь в чужих контекстах: только свою жизнь в поэтических контекстах может помнить язык (здесь возможны и конкретные реминисценции).

Конечно, всегда существует ограниченный круг более или менее конкретных контекстов, связь с которыми должна нарочито ощущаться в поэтическом слове, — но эти контексты чисто смысловые и, так сказать, абстрактно-акцентные, в языковом же отношении они безличны или во всяком случае за ними не должно ощущаться слишком конкретной языковой специфичности, из-за них не должно выглядывать никакого социально-типического языкового лица (возможного персонажа-рассказчика). Повсюду только одно лицо — языковое лицо автора, ответственного за каждое слово, как за свое. Как бы ни были многочисленны и многообразны те смысловые и акцентные нити, ассоциации, указания, намеки, соответствия, которые исходят из каждого поэтического слова, все они довлеют одному языку, одному кругозору, а не разноречивым социальным контекстам. Более того, движение поэтического символа (например, развертывание метафоры) предполагает именно единство языка, непосредственно соотнесенного со своим предметом. Социальная разноречивость, которая проникла бы в произведение и расслоила бы его язык, сделала бы невозможным и нормальное развитие и движение символа в нем.

Самый ритм поэтических жанров не благоприятствует сколько-нибудь существенному расслоению языка. Ритм, создавая непосредственную причастность каждого момента акцентной системе целого (через ближайшие ритмические единства), умерщвляет в зародыше те социально-речевые миры и лица, которые потенциально заложены в слове: во всяком случае ритм ставит им определенные границы, не дает им развернуться, материализоваться. Ритм еще более укрепляет и стягивает единство

и замкнутость плоскости поэтического стиля и постулируемого этим стилем единого языка.

В результате этой работы по выголашиванию из всех моментов языка чужих интенций и акцентов, по уничтожению всех следов социального разноречия и разноязычия и создается в поэтическом произведении напряженное единство языка. Это единство может быть наивным и данным лишь в редчайшие эпохи поэзии, когда она не выходит за пределы наивно-замкнутого в себе, единого, еще не дифференцированного социального круга, идеология и язык которого еще действительно не расслоились. Обычно же мы чувствуем то глубокое и сознательное напряжение, с каким подымается единый поэтический язык произведения из разноречивого и разноязычного хаоса современного ему живого литературного языка.

Так поступает поэт. Прозаик-романист идет совершенно иным путем. Он принимает разноречие и разноязычие литературного и внелитературного языка в свое произведение, не ослабляя их и даже содействуя их углублению (ибо он содействует обособляющему самосознанию языков). На этом расслоении языка, на его разноречивости и даже разноязычии он строит свой стиль, сохраняя при этом единство своей творческой личности и единство (правда, иного порядка) своего стиля.

Прозаик не очищает слов от чужих ему интенций и тонов, не умерщвляет заложенных в них зачатков социального разноречия, не устраняет те языковые лица и речевые манеры (потенциальные персонажи-рассказчики), которые просвечивают за словами и формами языка, — но он располагает все эти слова и формы на разных дистанциях от последнего смыслового ядра своего произведения, от своего собственного интенционального центра.

Язык прозаика располагается по степеням большей или меньшей близости к автору и его последней смысловой инстанции: одни моменты языка прямо и непосредственно (как в поэзии) выражают смысловые и экспрессивные интенции автора, другие преломляют эти интенции; автор не солидаризуется с этими словами до конца и акцентирует их по-особому — юмористически, иронически, пародийно и т. п.[25]; третьи еще дальше отстоят от его последней смысловой инстанции, еще более резко преломля-

[25] Т. е. слова не его, если их понимать как прямые слова, но они его, как переданные иронически, показанные и т. п., т. е. понятые с соответствующей дистанцией.

ют его интенции; и есть, наконец, такие моменты, которые вовсе лишены авторских интенций и акцентов: автор не выражает себя в них (как автор слова), — он их показывает как своеобразную речевую вещь, они сплошь объектны для него. Поэтому расслоенность языка — жанровая, профессиональная, социальная в узком смысле, мировоззрительная, партийная, направленческая, индивидуальная, его социальная разноречивость и разноязычие (диалекты), входя в роман, по-особому упорядочиваются в нем, становятся своеобразною художественной системой, оркеструющей интенциональную тему автора.

Прозаик, таким образом, может отделять себя от языка своего произведения, притом в разной степени от различных слоев и моментов его. Он может пользоваться языком, не отдавая себя ему всецело, он оставляет его получужим или вовсе чужим, но в то же время заставляет его в последнем счете служить все же своим интенциям. Автор говорит не на данном языке, от которого он в той или иной степени себя отделяет, а как бы через язык, несколько оплотненный, объективированный, отодвинутый от его уст.

Прозаик-романист не выголашивает чужие интенции из разноречивого языка своих произведений, не разрушает тех социально-идеологических кругозоров (миров и мирков), которые раскрываются за языками разноречия, — он их вводит в свое произведение. Прозаик пользуется словами, уже населенными чужими социальными интенциями, и заставляет их служить своим новым интенциям, служить второму господину. Поэтому интенции прозаика п р е л о м л я ю т с я и преломляются п о д р а з н ы м и у г л а м и в зависимости от социально-идеологической чуждости, оплотненности, объектности преломляющих языков разноречия.

Ориентация слова среди чужих высказываний и среди чужих языков и все связанные с этой ориентацией специфические явления и возможности получают в романном стиле художественное значение. Разноголосица и разноречие входят в роман и организуются в нем в стройную художественную систему. В этом — специфическая особенность романного жанра*.

* Развитие романа — в углублении диалогичности, ее расширении и утончении. Все меньше остается элементов нейтральных, твердых («каменная правда»), не вовлеченных в диалог. Диалог уходит в молекулярные и, наконец, во внутриатомные глубины.

Стилистика, адекватная этой особенности романного жанра, может быть только социологической стилистикой. Внутренняя социальная диалогичность романного слова требует раскрытия конкретного социального контекста слова, который определяет всю его стилистическую структуру, его «форму» и его «содержание», притом определяет не внешне, а изнутри: ведь социальный диалог звучит в самом слове, во всех его моментах как «содержательных», так и самых «формальных».

Конечно, и поэтическое слово — социально, но поэтические формы отражают более длительные социальные процессы, так сказать, «вековые тенденции» социальной жизни. Романное же слово очень чутко реагирует на малейшие сдвиги и колебания социальной атмосферы, притом, как сказано, реагирует все целиком, во всех своих моментах.

Вводимое в роман разноречие подвергается в нем художественной обработке. Населяющие язык, все его слова и все его формы, социальные и исторические голоса, дающие языку определенные конкретные осмысливания, организуются в романе в стройную стилистическую систему, выражающую дифференцированную социально-идеологическую позицию автора и его группы в разноречии эпохи.

Глава третья

РАЗНОРЕЧИЕ В РОМАНЕ

Композиционные формы ввода и организации разноречия в романе, выработанные в течение исторического развития этого жанра, в различных его разновидностях, весьма разнообразны. Каждая такая композиционная форма связана с определенными стилистическими возможностями, требует определенных форм художественной обработки вводимых «языков» разноречия. Мы остановимся здесь лишь на основных и типических для большинства разновидностей романа формах.

Наиболее внешне наглядную и в то же время исторически очень существенную форму ввода и организации разноречия дает так называемый юмористический роман, классическими представителями которого в Англии были Филдинг, Смоллетт, Стерн, Диккенс, Теккерей и др., а в Германии — Гиппель и Жан-Поль.

В английском юмористическом романе мы найдем юмористико-пародийное воспроизведение почти всех слоев современного ему разговорно-письменного литературного языка. Почти каждый роман названных нами классических представителей этой разновидности жанра — энциклопедия всех слов и форм литературного языка: рассказ, в зависимости от предмета изображения, пародийно воспроизводит то формы парламентского красноречия, то красноречия судебного, то специфические формы парламентского протокола, то протокола судебного, то формы газетного репортерского осведомления, то сухой деловой язык Сити, то пересуды сплетников, то педантическую ученую речь, то высокий эпический стиль или стиль библейский, то стиль ханжеской моральной проповеди, то, наконец, речевую манеру того или иного конкретного и социально определенного персонажа, о котором идет рассказ.

Эта, обычно пародийная, стилизация жанровых, профессиональных и иных слоев языка перебивается иногда прямым (обычно патетическим или сентиментально-идиллическим) авторским словом, непосредственно (без преломления) воплощающим смысловые и ценностные интенции автора. Но основою языка в юмористическом романе служит совершенно специфический модус употребления «общего языка». Этот «общий язык» — обычно разговорно-письменный язык данного круга — берется автором именно как о б щ е е м н е н и е, как нормальный для данного круга общества словесный подход к людям и вещам, как х о д я ч а я т о ч к а з р е н и я и о ц е н к а. Автор в той или иной степени отделяет себя от этого общего языка, отходит в сторону и объективирует этот язык, заставляя свои интенции преломляться сквозь эту среду общего мнения (всегда поверхностного и часто лицемерного), воплощенного в языке.

Это отношение автора к языку как общему мнению не неподвижно, — оно все время находится в состоянии некоторого живого движения и колебания, иногда — колебания ритмического: автор то сильнее, то слабее пародийно утрирует те или иные

моменты «общего языка», иногда резко обнажает его неадекватность предмету, иногда, напротив, почти солидаризуется с ним, сохраняя лишь ничтожную дистанцию, а иногда и прямо заставляет звучать в нем свою «правду», т. е. до конца сливает с ним свой голос. При этом последовательно меняются и те моменты общего языка, которые в данный момент пародийно утрируются или на которые бросается объектная тень. Юмористический стиль требует такого живого движения автора к языку и от него, такого непрестанного изменения дистанции между ними и последовательного перехода из света в тень то одних, то других моментов языка. В противном случае этот стиль был бы однообразен или потребовал бы индивидуализации рассказчика, т. е. уже иной формы ввода и организации разноречия*.

От этого-то основного фона «общего языка», безличного ходячего мнения, и отделяются в юмористическом романе те пародийные стилизации жанровых, профессиональных и других языков, о которых мы говорили, и компактные массы прямого — патетического, морально-дидактического, сентиментально-элегического или идиллического — авторского слова. Переходы от «общего языка» к пародированию жанровых, профессиональных и иных языков и к авторскому прямому слову могут быть более или менее постепенными или, напротив, резкими. Такова система языка в юмористическом романе.

Остановимся на анализе нескольких примеров из Диккенса, из его романа «Крошка Доррит». Воспользуемся переводом М. А. Энгельгардта (изд. «Просвещение»). Интересующие нас здесь основные и грубые линии стиля юмористического романа достаточно адекватно сохраняются в переводе.

ПРИМЕР 1-ый. Том XIV, стр. 170–171.

«Беседа происходила около четырех или пяти часов пополудни, когда Гарлей-Стрит и Кавендиш-Сквер оглашаются неумолчным грохотом экипажей и дверных молотков. В ту самую минуту, когда она достигла упомянутого результата, мистер Мердль вернулся домой ***после дневных трудов, имевших в предмете вящее прославление британского имени во всех концах мира, способного оценить колоссальные коммерческие предприятия и гигантские комбинации***

---

* Прямое авторское слово в юмористическом романе реализуется, таким образом, в прямых безоговорочных стилизациях поэтических (идиллических, элегических и т. п.) или риторических (патетика, моральная дидактика) жанров.

ума и капитала. Хотя никто не знал в точности, в чем, собственно, заключаются предприятия мистера Мердля (знали только, что он кует деньги), но именно этими терминами характеризовалась его деятельность во всех торжественных случаях и такова была новая вежливая редакция притчи о верблюде и игольном ухе, принятая всеми без споров».

Полужирным курсивом выделена пародийная стилизация языка торжественных речей (в парламенте, на банкетах). Переход к этому стилю подготовлен и конструкцией фразы, выдержанной с самого начала в несколько торжественных эпических тонах. Далее идет — уже языком автора (следовательно, в ином стиле) — раскрытие пародийного значения торжественной характеристики трудов Мердля: эта характеристика оказывается «чужою речью», которая могла бы быть взята в кавычки («именно этими терминами характеризовалась его деятельность во всех торжественных случаях...»).

Здесь, таким образом, в авторское слово (рассказ) введена чужая речь в с к р ы т о й ф о р м е, т. е. без всяких формальных признаков чужой речи — прямой или косвенной. Но это не только чужая речь на том же «языке», — это чужое высказывание н а ч у ж о м а в т о р у «я з ы к е» — на архаизованном языке лицемерных официально-торжественных ораторских жанров.

ПРИМЕР 2-ой. Том XV, стр. 22–23.

«День или два спустя весь город узнал, что Эдмунд Спарклер, ***эсквайр***, пасынок ***всемирно-знаменитого*** мистера Мердля, сделался одним из столпов министерства околичностей, и всем верным было объявлено, ***что это удивительное назначение — благосклонный и милостивый знак внимания, оказанного благосклонным и милостивым Децимусом торговому сословию, интересы которого в великой коммерческой стране должны всегда...*** и прочая, и прочая, и прочая, — все с подобающей помпой и трубными звуками. Поощренный этим официальным знаком внимания, ***удивительный банк*** и другие ***удивительные предприятия*** разом двинулись в гору; и толпы зевак собирались в Гарлей-Стрит, Кавендиш-Сквер, чтобы только взглянуть на жилище золотого мешка».

Здесь выделенная курсивом чужая речь на чужом языке (официально-торжественном) введена в открытой форме (косвенная речь). Но она окружена скрытой формой р а с с е я н н о й ч у ж о й р е ч и (на том же официально-торжественном языке), которая подготовляет введение открытой формы и дает ей отзву-

чать. Подготовляет характерное для официального языка прибавление к имени Спарклера «эсквайр», завершают эпитеты к банку и предприятиям Мердля «удивительный». Этот эпитет принадлежит, конечно, не автору, а «общему мнению», создавшему ажиотаж вокруг дутых предприятий Мердля.

ПРИМЕР 3-ий. Том XV, стр. 12.

«А обед действительно мог возбудить аппетит. Тончайшие блюда, великолепно изготовленные и великолепно сервированные, отборные фрукты и редкие вина; чудеса искусства по части золотых и серебряных изделий, фарфора и хрусталя; бесчисленные услады для вкуса, обоняния и зрения. ***О, какой удивительный человек этот Мердль, какой великий человек, какой одаренный человек, какой гениальный человек,*** одним словом, какой богатый человек!»

Начало — пародийная стилизация высокого эпического стиля, затем следует восторженное восхваление Мердля — скрытая чужая речь хора его поклонников (выделено курсивом). Пуантом служит разоблачающее лицемерность этого хора раскрытие действительного основания восхвалений: «удивительный», «великий», «одаренный», «гениальный», — могут быть заменены одним словом — «богатый». Это авторское разоблачение непосредственно — в пределах того же простого предложения — сливается с разоблачаемой чужою речью. Восторженная акцентуация восхвалений осложнена второй возмущенно-иронической акцентуацией, преобладающей в последних разоблачающих словах предложения.

Перед нами здесь типичная двуакцентная и двустильная гибридная конструкция.

Мы называем гибридной конструкцией такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в которой в действительности смешаны два высказывания, две речевых манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора. Между этими высказываниями, стилями, языками, кругозорами, повторяем, нет никакой формальной — композиционной и синтаксической — границы: раздел голосов и языков проходит в пределах одного синтаксического целого, часто — в пределах простого предложения, часто даже одно и то же слово принадлежит одновременно двум языкам, двум кругозорам, скрещивающимся в гибридной конструкции, и, следовательно, имеет два разноречивых смысла, два акцента (примеры — ниже).

Гибридные конструкции имеют громадное значение в романном стиле[26].

ПРИМЕР 4-ый. Том XV, стр. 16.

«Но мистер Тит Полип застегивался на все пуговицы и, ***следовательно***, был человек с весом».

Пример псевдообъективной мотивировки, являющейся одним из видов скрытой чужой речи, в данном случае — ходячего мнения[*].

Термин «псевдообъективная мотивировка» введен Leo Spitzer'ом в его статье «Pseudoobjektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe»[27]. Псевдообъективная мотивировка у этого автора (Шарля-Луи Филиппа) вводится обычно: «à cause de», «parce que», «puisque», «car», носящими объективный характер. По всем формальным признакам мотивировка — авторская, автор с ней формально солидаризуется, — но по существу мотивировка лежит в субъективном кругозоре персонажей или общего мнения[28].

Псевдообъективная мотивировка характерна, конечно, не для одного Шарля-Луи Филиппа, но и вообще для романного стиля, являясь одной из разновидностей гибридной конструкции в форме скрытой чужой речи. Особенно характерна эта мотивировка для юмористического стиля, в котором преобладает форма скрытой чужой речи (конкретных персонажей или, чаще, коллективной)[29].

---

[26] Подробнее о гибридных конструкциях и их значении см. главу 4-ю настоящей книги.

[*] Чрезвычайная характерность псевдообъективной мотивировки для романа. В эпосе она невозможна. Подчинительные союзы и вводные слова (так как, потому что, по причине, несмотря на и пр.), все логические вводные слова и предложения (итак, следовательно и т. п.) утрачивают прямую авторскую интенцию, отдаются чужим языкам, становятся преломляющими или даже вовсе объектными.

[27] См. книгу Leo Spitzer'a «Stilstudien». Zweiter Teil. «Stilsprachen». München, 1928, S. 166–207.

[28] Один из примеров Leo Spitzer'a из Шарля-Луи Филиппа: «Le peuple, à cause de l'anniversaire de sa délivrance, laisse ses filles danser en liberté».

[29] См. гротескные псевдообъективные мотивировки у Гоголя.

ПРИМЕР 5-ый. Том XV, стр. 24.

«Как большой пожар наполняет своим гулом воздух на огромное расстояние, так священное пламя, разведенное могущественными Полипами на алтаре великого Мердля, все дальше и дальше оглашало воздух звуком этого имени. Оно звучало на всех устах, раздавалось во всех ушах.

Не было, нет и не будет другого такого человека, как мистер Мердль.

Как уже сказано, никто не знал, какие такие подвиги он совершил, ***но всякий знал, что он величайший из смертных***».

Эпическое, «гомеровское» вступление (пародийное, конечно), в оправу которого вставлено восхваление Мердля толпой (скрытая чужая речь на чужом языке). Далее идут слова автора, однако, обороту о том, что всякий знал (выделено курсивом), придан объективный характер. Автор и сам в этом как бы не сомневается.

ПРИМЕР 6-ой. Том XV, стр. 205.

«Знаменитый муж, украшение отечества, мистер Мердль продолжал свое ослепительное шествие. Мало-помалу все начинали понимать, что человек с такими заслугами перед обществом, ***из которого он выжал такую кучу денег***, не должен оставаться простым гражданином. Говорили, что его сделают баронетом, поговаривали и о звании пэра».

Та же фиктивная солидаризация с общим лицемерно-восторженным мнением о Мердле. Все эпитеты к Мердлю в первом предложении — эпитеты общего мнения, т. е. скрытая чужая речь. Второе предложение — «мало-помалу все начинали понимать...» и т. д. — выдержано в подчеркнуто-объектном стиле, не как субъективное мнение, а как признание объективного и совершенно бесспорного факта. Эпитет «с такими заслугами перед обществом» лежит всецело в плане общего мнения (официальных восхвалений), но придаточное предложение к этому восхвалению — «из которого (общества) он выжал такую кучу денег» — слова самого автора (вроде «sic», вставляемого в скобках в цитату). Продолжение главного предложения снова лежит в плоскости общего мнения. Таким образом, разоблачающие слова автора вклиниваются здесь в цитату из «общего мнения». Перед нами типичная гибридная конструкция, где прямою авторскою речью является придаточное предложение, а главное — чужою речью. Главное и придаточное предложения построены в разных смысловых и ценностных кругозорах.

Вся та часть действия романа, которая разыгрывается вокруг Мердля и связанных с ним персонажей, изображена языком (точнее — языками) общего лицемерно восторженного мнения о нем, причем пародийно стилизуется то бытовой язык льстивой светской болтовни, то торжественный язык официальных заявлений и банкетных речей, то высокий эпический стиль, то стиль библейский (см., например, кн. 2, гл. XVI, стр. 89). Эта атмосфера вокруг Мердля, это общее мнение о нем и его предприятиях заражает и положительных героев романа, в частности трезвого Панкса, и заставляет его вложить все состояние — свое и крошки Доррит — в дутые предприятия Мердля.

ПРИМЕР 7-ой. Том XV, стр. 228–229.

«Доктор взялся сообщить эту новость в Гарлей-стрит. Адвокатура не могла сразу вернуться к умасливанию ***самых просвещенных и замечательных присяжных, каких ей когда-либо случалось видеть на этой скамье, присяжных, с которыми, она смеет уверить своего ученого друга, бесполезно прибегать к пошлой софистике и на которых не подействует злоупотребление профессиональным искусством и ловкостью*** (этой фразой она собиралась начать свою речь), и потому вызвалась идти с доктором, сказав, что подождет его на улице, пока он будет в доме».

Резко выраженная гибридная конструкция, где в оправу авторской речи (осведомительной) — «адвокатура не могла сразу вернуться к умасливанию... присяжных... и потому вызвалась идти с доктором и т. д.» — вставлено начало подготовленной адвокатом речи, причем речь эта дана как развернутый эпитет к прямому дополнению авторской речи «присяжных». Слово «присяжных» входит как в контекст осведомительной авторской речи, как необходимое дополнение к слову «умасливание», так одновременно и в контекст пародийно-стилизованной адвокатской речи. Самое же авторское слово «умасливание» подчеркивает пародийность воспроизведения адвокатской речи, лицемерный смысл которой сводится именно к тому, что таких замечательных присяжных нельзя умаслить.

ПРИМЕР 8-ой. Книга 15, стр. 371.

«Словом, мистрисс Мердль, как женщина светская и благовоспитанная, ***несчастная жертва грубого варвара*** (ибо мистер Мердль был признан таковым от головы до пят, с той минуты, когда оказалось, что он нищий) была принята под защиту своим кругом, ради выгод этого самого круга».

Аналогичная гибридная конструкция, где определения общего мнения светского круга — «несчастная жертва грубого варвара» — слиты с авторской речью, разоблачающею лицемерие и корысть этого общего мнения.

Таков весь роман Диккенса. Весь его текст, в сущности, можно было бы испещрить кавычками, выделяя островки рассеянной прямой и чистой авторской речи, со всех сторон омываемые волнами разноречия. Но сделать это было бы невозможно, так как одно и то же слово, как мы видели, часто входит одновременно и в чужую и в авторскую речь.

Чужая речь — рассказанная, передразненная, показанная в определенном освещении, расположенная то компактными массами, то спорадически рассеянная, в большинстве случаев безличная («общее мнение», профессиональные и жанровые языки), — нигде четко не отграничена от авторской речи: границы намеренно зыбки и двусмысленны, часто проходят внутри одного синтаксического целого, часто внутри простого предложения, а иногда разделяют главные члены предложения. Эта многообразная игра границами речей, языков и кругозоров — один из существеннейших моментов юмористического стиля.

Юмористический стиль (английского типа) базируется, таким образом, на расслоенности общего языка и на возможности в той или иной степени отделять свои интенции от его слоев, не солидаризуясь с ними до конца. Именно разноречивость, а не единство нормативного общего языка, является базой стиля. Правда, эта разноречивость здесь не выходит за пределы лингвистически единого (по абстрактным языковым признакам) литературного языка, не переходит здесь в подлинное разноязычие и установлена на абстрактно-языковое понимание в плане единого языка (т. е. не требует знания разных диалектов или языков). Но это языковое понимание — абстрактный момент конкретного и активного (диалогически причастного) понимания живого разноречия, введенного в роман и художественно организованного в нем.

У предшественников Диккенса — зачинателей английского юмористического романа — у Филдинга, Смоллетта и Стерна — мы найдем ту же пародийную стилизацию различных слоев и жанров литературного языка, но дистанции у них резче, чем у Диккенса, утрировка сильнее (особенно у Стерна). Пародийно-объектное восприятие различных разновидностей литературного языка проникает у них (особенно у Стерна же) в очень глубокие пласты самого литературно-идеологического мышления,

превращаясь в пародию на логическую и экспрессивную структуру всякого идеологического (научного, морально-риторического, поэтического) слова, как такового (почти с таким же радикализмом, как у Рабле)[30].

Очень существенную роль в построении языка у Филдинга, Смоллетта и Стерна играет литературная пародия в узком смысле (на ричардсоновский роман у первых двух и почти на все современные разновидности романа у Стерна). Литературная пародия еще более отодвигает автора от языка, еще более осложняет его отношение с литературным языком своего времени, притом на собственной территории романа. Господствующее в данную эпоху романное слово само делается объектным и становится средою преломления для новых авторских интенций.

Эта роль литературной пародии и ее действие на господствующую романную разновидность в истории европейского романа очень велики. Можно сказать, что важнейшие романные образцы и разновидности были созданы в процессе пародийного

---

[30] Вот как характеризует Д и б е л и у с стиль этих юмористов, который он обозначает как «субъективную комику»: «Weniger allgemein, mehr auf die Schule Fieldings (Smollett, Scott, Marryot, Hook) und Sterne beschränkt ist die subjektive Komik. Mit komischer Verschiebung der Quantität heroisiert sie das Kleine, parodiert sie klassische oder biblische Motive (Kampf, Stammbaum) oder äfft durch pomphafte Ausführlichkeit den Stil der Wissenschaft nach <...>, sie behandelt das Grosse familiär <...>, oder mit komischer Verschiebung der Qualität werden aus falschen oder nichtssagenden Prämissen tiefsinnige oder seltsame Schlüße gezogen, Informationen gegeben, die keinen Wert haben, oder es werden umgekehrt gewöhnliche Eigennamen zur Charakterisierung ihres Trägers benutzt, Böses wird als gut hingestellt und umgekehrt <...> und etwas Harmloses erhält einen pikanten Beigeschmack<...>. Oder schliesslich werden Vorstellungen, denen jede innere Beziehung fehlt, in engsten Zusammenhang gebracht <...>, eine besondere Form dieser komischen Wirkung ist das Wortspiel, das Sterne, Marryot und Hook lieben, und Sterne weiss diese Inkongruenz des Inkongruenten zur Darstellung einer Weltanschauung auszubauen» (Englische Romankunst. Bd. II. S. 433–434). Эта игра обычными оценками и нормальными точками зрения, общим мнением, воплощенным в языке, Дибелиусом несколько ниже, применительно к Филдингу, характеризуется так: «Fielding freut sich am Seltsamen, an der komischen Situation, an allem, was der Erwartung aufs Schärfste widerspricht. Er liebt es, die üblichen Werte umzuwerten, mit Quantität and Qualität der herkömmlichen Urteile zu spielen» (Englische Romankunst. Bd. II. S. 436).

разрушения предшествующих романных миров. Так поступали Сервантес, Мендоса, Гриммельсхаузен, Рабле, Лесаж и др.

У Рабле, влияние которого на всю романную прозу и, в особенности, на юмористический роман было очень велико, пародийное отношение почти ко всем формам идеологического слова — философского, морального, научного, риторического, поэтического, — в особенности, к патетическим формам этого слова (между патетикой и ложью для Рабле почти всегда знак равенства) углублено до пародии на языковое мышление вообще. Эта издевка Рабле над изолгавшимся человеческим словом (патетическое слово и всякое «важное слово» для него по своей природе лживы) выражается, между прочим, в пародийном разрушении синтаксических конструкций путем доведения до абсурда некоторых логических и экспрессивно-акцентных моментов их (например, предикаций, пояснений и т. п.). Отталкивание от языка (его же средствами, конечно), дискредитирование всякой прямой и непосредственной интенциональности и экспрессивности («важной» серьезности) идеологического слова как условной и лживой, как злостно неадекватной действительности, достигает у Рабле почти предельной прозаической чистоты. Но истина, противостоящая лжи, почти вовсе не получает здесь прямого интенционально-словесного выражения, с в о е г о слова, — она звучит лишь в пародийно-изобличающей акцентуации лжи. Истина восстановляется путем доведения лжи до абсурда, но сама она не ищет слов, боится запутаться в слове, погрязнуть в словесной патетике.

Отмечая громадное влияние «философии слова» Рабле, выраженной не столько в прямых высказываниях, сколько в практике его словесного стиля, на всю последующую романную прозу и, в особенности, на великие образцы юмористического романа, приведем чисто раблезианское признание стерновского Йорика, признание, могущее послужить эпиграфом к истории важнейшей стилистической линии европейского романа:

> «Я даже думаю, не лежала ли отчасти в основании такого fracas его несчастная склонность к остроумию, — ибо, говоря по истине, Йорик питал непреодолимое природное отвращение к серьезности — не к настоящей, самоценной серьезности: где нужна была таковая, там он становился серьезнейшим человеком в мире на целые дни и даже недели, — а к серьезности напускной, служившей прикрытием невежества и глупости; с ней он всегда находился в открытой войне и не давал ей пощады, как бы она ни была хорошо прикрыта и защищена.

Иногда, увлекшись разговором, он утверждал, что серьезность — сущий бездельник, к тому же и наиболее опасного рода, хитрый, — и что он был глубоко убежден, — она за один год разорила и пустила по миру гораздо большее число честных и благомыслящих людей, чем все карманные и лавочные воры за семь лет. Открытое добродушие веселого сердца, говаривал он, никому не опасно и может повредить разве только ему самому. Тогда как самая сущность серьезности заключается в известном умысле — следовательно и обмане; это заученный способ прослыть на свете за человека более умного и знающего, нежели он действительно есть; а потому, несмотря на все ее претензии, она никогда не являлась лучше, а нередко даже хуже, чем определил ее в старое время один французский остроумец, который сказал: серьезность есть таинственное поведение тела, долженствующее прикрывать недостатки духа. Об этом определении Йорик необдуманно и смело высказывался в том смысле, что оно достойно быть записанным золотыми буквами».

Рядом с Рабле, а в некотором отношении даже превосходя его по своему определяющему влиянию на всю романную прозу, стоит Сервантес. Английский юмористический роман глубоко проникнут сервантесовским духом. Недаром тот же Йорик цитирует на смертном одре слова Санчо Панса.

У немецких юмористов, у Гиппеля и, в особенности, у Жан-Поля, отношение к языку и его жанровой, профессиональной и иной расслоенности, будучи в основном стернианским, углубляется, как и у него, до чисто философской проблематики литературной и идеологической речи как таковой[31]. Философско-психологическая сторона отношения автора к своему слову часто оттесняет на задний план игру интенции с конкретными, преимущественно жанрово-идеологическими, слоями литературного языка (см. отражение того же в эстетических теориях Жан-Поля)[32].

Таким образом, расслоение литературного языка, разноречивость его, есть необходимая предпосылка юмористического

---

[31] См. книгу Johann Czerny: «Sterne, Hippel und Jean Paul. Ein Beitrag zur Geschichte des humoristischen Romans in Deutschland». Berlin, A. Duncker, 1904.

[32] Рассудок, воплощенный в формах и методах словесно-идеологического мышления, т. е. языковой кругозор нормального человеческого рассудка, становится, по Жан-Полю, бесконечно малым и смешным в свете идеи разума. Юмор — игра с рассудком и его формами.

стиля, элементы которого должны проецироваться в различные языковые плоскости, причем авторские интенции, преломляясь сквозь все эти плоскости, могут не отдавать себя до конца ни одной из них. У автора как бы нет своего языка, но у него есть свой стиль, свой органический единый закон игры языками и преломления в них своих подлинных смысловых и экспрессивных интенций. Эта игра языками и часто полное отсутствие прямого, до конца с в о е г о слова, нисколько не понижает, конечно, общей глубокой интенциональности, т. е. идеологической осмысленности всего произведения.

* * *

В юмористическом романе введение разноречия и его стилистическое использование характеризуется двумя особенностями.

1) Вводится многообразие «языков» и словесно-идеологических кругозоров — жанровых, профессиональных, сословно-групповых (язык дворянина, фермера, купца, крестьянина), направленческих, бытовых (язык сплетни, светской болтовни, языки лакейской) и т. д., правда, преимущественно в пределах литературного письменного и разговорного языка; причем языки эти в большинстве случаев не закрепляются за определенными персонажами (героями, рассказчиками), вводятся в безличной форме «от автора», чередуясь (без четких формальных границ) с прямым авторским словом.

2) Вводимые языки и социально-идеологические кругозоры, хотя и используются, конечно, для преломленного осуществления авторских интенций, разоблачаются и разрушаются как лживые, лицемерные, корыстные, ограниченные, узко рассудочные, неадекватные действительности. В большинстве случаев все эти языки — уже сложившиеся, официально признанные, достигшие господства, авторитарные, реакционные языки, обреченные на смерть и на смену. Поэтому преобладают различные формы и степени п а р о д и й н о й с т и л и з а ц и и вводимых языков, которая у наиболее радикальных, раблезианских[33] представителей этой разновидности романа (у Стерна и Жан-Поля) граничит с от-

[33] Самого Рабле ни хронологически, ни по существу нельзя, конечно, отнести к представителям юмористического романа в точном смысле.

казом от всякой прямой и непосредственной серьезности: истинная серьезность — в разрушении всякой лживой серьезности, не только патетической, но и сентиментальной[34]. Пародия граничит здесь с принципиальной критикой слова как такового.

От этой юмористической формы введения и организации разноречия в романе существенно отлична группа тех форм, которые определяются введением персонифицированного и конкретного условного автора (письменная речь) или рассказчика (устная речь).

Игра условным автором характерна и для юмористического романа (Стерн, Гиппель, Жан-Поль) и унаследована им еще от «Дон Кихота». Но здесь эта игра — чисто композиционный прием, усиливающий общую релятивизацию, объективацию и пародирование литературных форм и жанров. Аналогичное значение имеет, например, и «перекличка» между различными романами у Стерна[35] и у Жан-Поля[36].

Совершенно иное значение получает условный автор и рассказчик там, где они вводятся как носители особого словесно-идеологического, языкового кругозора, особой точки зрения на мир и на события, особых оценок и интонаций, — особых как в отношении к автору (его действительному прямому слову), так и в отношении к «нормальному» литературному повествованию и языку.

Эта особость, это отдаление условного автора или рассказчика от действительного автора и от нормального литературного кругозора может быть различной степени и различного характера. Но во всяком случае этот особый чужой кругозор, особая чужая точка зрения на мир привлекается автором ради ее продуктивности, ради ее способности, с одной стороны, дать самый предмет изображения в новом свете (раскрыть в нем новые стороны и моменты), с другой стороны, осветить по-новому и тот «нормальный» литературный кругозор, на фоне которого воспринимаются особенности рассказа рассказчика.

---

[34] Все же сентиментальная серьезность не преодолевается до конца (в особенности у Жан-Поля).

[35] «Сентиментальное путешествие» и «Тристрам Шенди» (предшествует «Сентиментальному путешествию»).

[36] Например, «Hesperus» и «Невидимая ложа» (ранний роман).

Например, Белкин как рассказчик избран (точнее, создан) Пушкиным как особая — «непоэтическая» — точка зрения на предметы и сюжеты традиционно-поэтические (особенно характерны и нарочиты сюжет «Ромео и Джульетты» в «Барышне-крестьянке» или романтический «danse macabre» в «Гробовщике»). Белкин, равно как и рассказчики третьего плана, из уст которых он воспринял свои рассказы, — «прозаический» человек, лишенный поэтической патетики. Благополучные «прозаические» разрешения сюжетов и самое ведение рассказа нарушают ожидания традиционных поэтических эффектов. В этом непонимании поэтической патетики прозаическая продуктивность точки зрения Белкина.

Максим Максимыч в «Герое нашего времени», «Рудый Панек», рассказчики «Носа» и «Шинели», хроникеры Достоевского, фольклорные рассказчики и персонажи-рассказчики у Мельникова-Печерского, у Мамина-Сибиряка, фольклорные же и бытовые рассказчики Лескова, персонажи-рассказчики народнической литературы, наконец, рассказчики символической и постсимволической прозы — у Ремизова, Замятина и др. — при всем различии самых форм повествования (устных или письменных), при всем различии языков повествования (литературных, профессиональных, социально-групповых, бытовых, говоров, диалектов и проч.) — повсюду привлекаются как специфические и ограниченные, но продуктивные в самой этой ограниченности и специфичности словесно-идеологические точки зрения, особые кругозоры, противопоставляемые тем литературным кругозорам и точкам зрения, на фоне которых они воспринимаются.

Речь таких рассказчиков всегда — ч у ж а я р е ч ь (в отношении к действительному или возможному прямому авторскому слову) на ч у ж о м я з ы к е (в отношении к той разновидности литературного языка, которой противопоставляется язык рассказчика).

И в этом случае перед нами «не-прямое говорение», — не на языке, а через язык, через чужую языковую среду, а следовательно, и преломление авторских интенций.

Автор осуществляет себя и свою точку зрения не только на рассказчика, на его речь и его язык (которые в той или иной степени объектны, показаны), но и на предмет рассказа, точку зрения, отличную от точки зрения рассказчика. За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ: рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике. Каждый

момент рассказа мы отчетливо ощущаем в двух планах: в плане рассказчика, в его предметно-смысловом и экспрессивном кругозоре, и в плане автора, преломленно говорящего этим рассказом и через этот рассказ. В этот авторский кругозор вместе со всем рассказываемым входит и сам рассказчик со своим словом. Мы угадываем акценты автора, лежащие как на предмете рассказа, так и на самом рассказе и на раскрывающемся в его процессе образе рассказчика. Не ощущать этого второго интенционально-акцентного авторского плана — значит не понимать произведения.

Как мы уже сказали, рассказ рассказчика или условного автора строится на фоне нормального литературного языка, обычного литературного кругозора. Каждый момент рассказа соотнесен с этим нормальным языком и кругозором, противопоставлен им, притом противопоставлен диалогически: как точка зрения точке зрения, оценка оценке, акцент акценту (а не как два абстрактно-лингвистических феномена). Эта-то соотнесенность, эта диалогическая сопряженность двух языков и двух кругозоров и позволяет авторской интенции реализоваться так, что мы отчетливо ее ощущаем в каждом моменте произведения. Автор не в языке рассказчика и не в нормальном литературном языке, с которым соотнесен рассказ (хотя он может быть ближе к тому или к другому языку), — но он пользуется и тем и другим языком, чтобы не отдать своих интенций до конца ни одному из них; он пользуется этой перекличкой, этим диалогом языков в каждом моменте своего произведения, чтобы самому остаться в языковом отношении как бы нейтральным, третьим в споре двух (хотя, может быть, и пристрастным третьим).

Все формы, вводящие рассказчика или условного автора, в той или иной степени знаменуют собою свободу автора от единого и единственного языка, связанную с релятивизацией литературно-языковых систем, знаменуют возможность в языковом отношении не самоопределяться, переносить свои интенции из одной языковой системы в другую, сливать «язык правды» с «языком быта», говорить свое на чужом языке и на своем — чужое.

Так как во всех этих формах (рассказ рассказчика, условного автора или одного из персонажей) происходит преломление авторских интенций, то и в них, как в юмористическом романе, возможно различие дистанций между отдельными моментами языка рассказчика и автором: преломление может быть то большим, то

меньшим, а в иные моменты возможно и почти полное слияние голосов.

* * *

Следующей формой ввода и организации разноречия в романе, формой, которой пользуется всякий роман без исключения, — являются речи героев.

Речи героев, обладающих в романе в той или иной степени словесно-смысловой самостоятельностью, своим кругозором, будучи чужою речью на чужом языке, могут также преломлять авторские интенции и, следовательно, в известной степени могут быть вторым языком автора. Речь героев, кроме того, почти всегда оказывает влияние (иногда могущественное) на авторскую речь, рассеивая по ней чужие слова (скрытую чужую речь героя) и этим внося в нее расслоение, разноречивость.

Поэтому и там, где нет юмора, пародии, иронии и т. п., и где нет рассказчика, условного автора и повествующего героя, — разноречивость, расслоенность языка все же служит основою романного стиля. И там, где язык автора при поверхностном взгляде кажется единым и выдержанным, прямо и непосредственно интенциональным, — за этой гладкой единоязычной плоскостью мы все же раскроем прозаическую трехмерность, глубинную разноречивость, входящую в задание стиля и определяющую его.

Так, единоязычным и чистым кажется язык и стиль Тургенева в его романах. Однако этот единый язык и у Тургенева очень далек от поэтического абсолютизма. В своей основной массе этот язык вовлечен, втянут в борьбу точек зрения, оценок и акцентов, вносимых в него героями, он заражен их противоборствующими интенциями и расслоен ими; по нем рассеяны слова, словечки, выражения, определения и эпитеты, зараженные чужими интенциями, с которыми автор не солидаризуется до конца и сквозь которые он преломляет свои собственные интенции. Мы отчетливо ощущаем различные дистанции между автором и различными моментами его языка, пахнущими чужими социальными мирами, чужими кругозорами. Мы отчетливо ощущаем разную степень присутствия автора и его последней смысловой инстанции в разных моментах его языка. Разноречивость, расслоенность языка и у Тургенева служит существеннейшим

стилистическим фактором, и он оркеструет свою авторскую правду, и его языковое сознание, сознание прозаика, релятивизовано.

У Тургенева социальное разноречие вводится преимущественно в прямых речах героев, в диалогах. Но оно, как мы сказали, рассеяно и в авторской речи вокруг героев, создавая особые з о н ы г е р о е в. Эти зоны образуются из полуречей героев, из различных форм скрытой передачи чужого слова, из рассеянных слов и словечек чужой речи, из вторжений в авторскую речь чужих экспрессивных моментов (многоточий, вопросов, восклицаний). Зона — это район действия голоса героя, так или иначе примешивающегося к авторскому голосу.

Однако, повторяем, у Тургенева романная оркестровка темы сосредоточена в прямых диалогах, герои не создают вокруг себя широких и насыщенных зон, развитые и сложные стилистические гибриды у Тургенева довольно редки.

Остановимся на нескольких примерах рассеянного разноречия у Тургенева.

ПРИМЕР 1-ый. «Отцы и дети».

«Зовут его Николаем Петровичем Кирсановым. У него в пятнадцати верстах от постоялого дворика хорошее имение в двести душ, или, как он выражается с тех пор, как размежевался с крестьянами и завел ***“ферму”, — в две тысячи десятин земли***».

Характерные для эпохи новые выражения, в либеральном стиле, здесь взяты в кавычки или оговорены.

ПРИМЕР 2-ой. Там же.

«Он начинал чувствовать тайное раздражение. Его аристократическую натуру возмущала совершенная развязность Базарова. ***Этот лекарский сын не только не робел, он даже отвечал отрывисто и неохотно, и в звуке его голоса было что-то грубое, почти дерзкое***».

Третье предложение этого абзаца (курсив наш), будучи по своим формальным синтаксическим признакам частью авторской речи, в то же время по выбору выражений («этот лекарский сын») и по своей экспрессивной структуре является скрытой чужой речью (Павла Петровича).

ПРИМЕР 3-ий. Там же.

«Павел Петрович присел к столу. На нем был изящный утренний, в английском вкусе, костюм; на голове красовалась маленькая феска. Эта феска и небрежно повязанный галстучек намекали на свободу деревенской жизни; но тугие воротнички рубашки, правда не белой, а пестренькой, ***как оно и следует для утреннего туалета***, с обычною неумолимостью упирались в выбритый подбородок».

Эта ироническая характеристика утреннего туалета Павла Петровича выдержана в тонах именно джентльмена в стиле Павла Петровича. Утверждение «как оно и следует для утреннего туалета» не является, конечно, простым авторским утверждением, а иронически переданной нормой джентльмена круга Павла Петровича. С известным правом можно было бы его заключить в кавычки. Это — псевдообъективное обоснование.

ПРИМЕР 4-ый. Там же.

«***Мягкость в обращении Матвея Ильича могла равняться только с его величавостью.*** Он ласкал всех — одних с оттенком гадливости, других с оттенком уважения; рассыпался “en vrai chevalier francais” перед дамами и беспрестанно смеялся крупным звучным и одиноким смехом, ***как оно и следует сановнику***».

Аналогичная ироническая характеристика с точки зрения самого сановника. Такое же псевдообъективное обоснование — «как оно и следует сановнику».

ПРИМЕР 5-ый. «Новь».

«Утром следующего дня Нежданов отправился на городскую квартиру Сипягина, и там, в великолепном кабинете, наполненном мебелью строгого стиля, ***вполне сообразною с достоинством либерального государственного мужа и джентльмена***...».

Аналогичная псевдообъективная конструкция.

ПРИМЕР 6-ой. Там же.

«Семен Петрович служил в министерстве двора, имел звание камер-юнкера; ***патриотизм помешал ему пойти по дипломатической части***, куда, казалось, все его призывало: и воспитание, и привычка к свету, и успехи у женщин, и самая наружность... **mais quitter la Russie? Jamais!**».

Мотивировка отказа от дипломатической карьеры — псевдообъективная. Вся характеристика выдержана в тонах и с точки

зрения самого Калломейцева и замыкается его прямою речью, по своим синтаксическим признакам являющейся придаточным предложением к авторской («все призывало..., но покинуть Россию... и т. д.»).

ПРИМЕР 7-ой. Там же.

«В С...ую губернию Калломейцев приехал на двухмесячный отпуск, чтобы хозяйством позаняться, то есть "кого пугнуть, кого поприжать". ***Ведь без этого невозможно!***»

Заключение этого абзаца — характерный пример псевдообъективного утверждения. Именно для того, чтобы придать ему видимость объективного авторского суждения, оно не заключено в кавычки, как предшествующие слова самого Калломейцева, включенные в авторскую речь, и нарочито поставлено непосредственно после этих слов.

ПРИМЕР 8-ой. Там же.

«Зато Калломейцев воткнул, не спеша, свое круглое стеклышко между бровью и носом и уставился ***на студентика, который осмеливается не разделять его "опасений"***».

Типичная гибридная конструкция. Не только придаточное предложение, но и прямое дополнение («студентик») главного авторского предложения даны в тонах Калломейцева. Выбор слов («студентик», «осмеливается не разделять») определяется возмущенной экспрессией Калломейцева, и в то же время в контексте авторской речи эти слова пронизаны ироническими акцентами автора; поэтому конструкция двухакцентная (ироническая передача — передразнивание возмущения героя).

Наконец, приведем примеры вторжения в синтаксическую систему авторской речи экспрессивных моментов чужой речи (многоточий, вопросов, восклицаний).

ПРИМЕР 9-ый. Там же.

«Странное было состояние его души. В последние два дня сколько новых ощущений, новых лиц... Он в первый раз в жизни сошелся с девушкой, которую — по всей вероятности — полюбил; он присутствовал при начинаниях дела, которому — по всей вероятности — посвятил все свои силы. ... И что же? Радовался он? Нет. Колебался он? Трусил? Смущался? О, конечно, нет. Так чувствовал ли он, по крайней мере, то напряжение всего существа, то стремление вперед, в первые ряды бойцов, которое вызывается близостью борьбы? Тоже нет.

Да верит ли он, наконец, в это дело? Верит ли он в свою любовь? — О, эстетик проклятый! Скептик! — беззвучно шептали его губы. — Отчего эта усталость, это нежелание даже говорить, как только он не кричит и не беснуется? Какой внутренний голос желает он заглушить в себе этим криком?»

Здесь перед нами, в сущности, форма несобственной прямой речи героя. По своим синтаксическим признакам это — авторская речь, но вся экспрессивная структура ее — неждановская. Это — его внутренняя речь, но в упорядоченной авторской передаче и с провоцирующими вопросами от автора и иронически разоблачающими оговорками («по всей вероятности»), однако с сохранением экспрессивной окраски Нежданова.

Такова обычная форма передачи внутренних речей у Тургенева (и вообще одна из распространеннейших форм передачи внутренних речей в романе). Эта форма передачи вносит в беспорядочное и отрывистое течение внутренней речи героя (ведь эту беспорядочность и отрывистость пришлось бы воспроизводить при употреблении формы прямой речи) порядок и стилистическую стройность. Кроме того, по своим синтаксическим особенностям (третье лицо) и основным стилистическим признакам (лексикологическим и другим) эта форма позволяет органически и стройно сочетать чужую внутреннюю речь с авторским контекстом. Но в то же время именно эта форма позволяет сохранить экспрессивную структуру внутренней речи героев и известную, свойственную внутренней речи, недосказанность и зыбкость, что совершенно невозможно при передаче в сухой и логической форме косвенной речи. Эти особенности и делают эту форму наиболее пригодной для передачи внутренних речей героев. Форма эта, конечно, гибридна, причем авторский голос, вмешивающийся в речь героя, может быть разной степени активности и может вносить в передаваемую речь свой второй акцент (иронический, возмущенный и проч.).

Такая же гибридизация, смешение акцентов, стирание границ между авторской и чужой речью достигается и другими формами передачи речей героев. При наличии только трех синтаксических шаблонов передачи (прямая речь, косвенная речь и несобственная прямая речь) различными комбинациями этих шаблонов и — главное — различными способами реплицирующего обрамления и переслоения их авторским контекстом осуществляется

многообразная игра речей, их взаимное переплескивание и их взаимное заражение.

Приведенные нами примеры из Тургенева достаточно характеризуют роль героя, как расслояющего язык романа фактора, вносящего в него разноречие. У героя романа, как сказано, всегда есть своя зона, своя сфера влияния на окружающий авторский контекст, выходящая — часто очень далеко выходящая — за пределы отведенного герою прямого слова. Район действия голоса существенного героя, во всяком случае, должен быть шире его непосредственной аутентичной речи. Эта зона вокруг существенных героев романа стилистически глубоко своеобразна: в ней преобладают разнообразнейшие формы гибридных конструкций, и она всегда в той или иной степени диалогизована; в ней разыгрывается диалог между автором и его героями, — не драматический, расчлененный на реплики, — а специфический романный диалог, осуществляющийся в пределах внешне-монологических конструкций. Возможность такого диалога — одна из существеннейших привилегий романной прозы, недоступная ни драматическим, ни чисто поэтическим жанрам.

Зоны героев — интереснейший объект для стилистических и лингвистических анализов: в них можно встретить такие конструкции, которые проливают совершенно новый свет на вопросы синтаксиса и стилистики.

* * *

Наконец, остановимся еще на одной из самых основных и существенных форм ввода и организации разноречия в романе — на в в о д н ы х ж а н р а х.

Роман допускает включение в свой состав различных жанров как художественных (вставные новеллы, лирические пьесы, поэмы, драматические сценки и т. п.), так и внехудожественных (бытовые, риторические, научные, религиозные и др.). Принципиально любой жанр может быть включен в конструкцию романа и фактически очень трудно найти такой жанр, который не был бы когда-либо и кем-либо включен в роман. Введенные в роман жанры обычно сохраняют в нем свою конструктивную упругость и самостоятельность и свое языковое и стилистическое своеобразие.

Более того, существует особая группа жанров, которые играют в романах существеннейшую конструктивную роль, а иногда прямо определяют собою конструкцию романного целого, создавая особые жанровые разновидности романа. Таковы: исповедь, дневник, описание путешествий, биография, письмо и некоторые другие жанры. Все эти жанры могут не только входить в роман в качестве существенной конструктивной части его, но и определять форму романа как целого (роман-исповедь, роман-дневник, роман в письмах и т. п.). Каждый из этих жанров обладает своими словесно-смысловыми формами овладения различными сторонами действительности. Роман и использует эти жанры именно как такие выработанные формы словесного овладения действительностью.

Роль этих входящих в роман жанров настолько велика, что может казаться, будто роман лишен своего первичного словесного подхода к действительности и нуждается в предварительной обработке действительности иными жанрами, сам же он — только вторичное синкретическое объединение таких первично-творческих словесных жанров.

Все эти входящие в роман жанры вносят в него свои языки и потому расслояют языковое единство романа и по-новому углубляют его разноречивость.

Языки внехудожественных жанров, вводимых в роман, часто получают такое значение, что введение соответствующего жанра (например, эпистолярного) создает эпоху не только в истории романа, но и в истории литературного языка.

Вводимые в роман жанры могут быть и прямо интенциональными, могут быть и сплошь объектными, т. е. вовсе лишенными авторских интенций, не сказанным, а только показанным, как вещь, словом, — но чаще всего они в той или иной степени преломляют авторские интенции, причем отдельные их моменты могут по-разному отстоять от последней смысловой инстанции произведения.

Так, стихотворно-поэтические жанры, вводимые в роман (например, лирические), могут быть поэтически прямо интенциональными, полносмысленными. Таковы, например, стихотворения, введенные Гёте в «Вильгельма Мейстера». Так вводили в прозу свои стихи романтики, которые, как известно, считали наличие стихов в романе (в качестве прямо интенциональных выражений автора) конститутивным признаком этого

жанра[37]. В других случаях вводимые стихотворения преломляют авторские интенции; например, стихотворение Ленского в «Евгении Онегине» («Куда, куда вы удалились...»). И если стихотворения из «Вильгельма Мейстера» прямо могут быть отнесены к лирике Гете (что и делается), то «Куда, куда вы удалились...» никак нельзя отнести к лирике Пушкина или разве только в особый отдел «пародийных стилизаций» (куда нужно отнести также и стихи Гринева из «Капитанской дочки»). Наконец, введенные в роман стихи могут быть и почти вовсе объектными; например, стихотворения капитана Лебядкина в «Бесах» Достоевского.

Аналогично обстоит дело и со введением в роман всевозможных сентенций и афоризмов: они также могут колебаться от чисто объектных («показанное слово») до прямо интенциональных, т. е. таких, которые являются полносмысленными философскими изречениями самого автора (сказанное безусловное слово без всяких оговорок и дистанции). Так, в романах Жан-Поля, столь богатых афоризмами, мы найдем длинную шкалу градаций между этими афоризмами: от чисто объектных до прямо интенциональных с различнейшими степенями преломления авторских интенций[*].

В «Евгении Онегине» афоризмы и сентенции даны или в пародийном, или в ироническом плане, т. е. авторские интенции в этих изречениях в большей или меньшей степени преломлены. Например, сентенция:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей.
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней,
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет

---

[37] См. Fr. S c h l e g e l «Brief über den Roman»: «Ja, ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen».

[*] Изречения человеческой глупости у Флобера. «Глуповник». Проблема у него общего мнения.

— дана в легком пародийном плане, хотя все время ощущается близость, почти слияние с авторскими интенциями. Но уже следующие строки:

Все это часто придает
Большую прелесть разговору

(условного автора с Онегиным) — дают усиление пародийно-иронических акцентов, бросают объектную тень на эту сентенцию. Мы видим, что она построена в районе действия онегинского голоса, в его, Онегина, кругозоре, с его, Онегина, акцентами.

Но преломление авторских интенций здесь — в районе отзвуков онегинского голоса, в зоне Онегина, — иное, чем, например, в зоне Ленского (ср. почти объектную пародию на его стихи).

Этот пример может послужить иллюстрацией и для разобранного выше влияния речей героя на авторскую речь: приведенный афоризм проникнут онегинскими (модно-байроническими) интенциями, поэтому автор не солидаризуется с ним до конца, сохраняет известную дистанцию.

Гораздо сложнее обстоит дело с введением существенных для романа жанров (исповеди, дневника и др.). И они вносят в роман свои языки, но языки эти важны прежде всего как предметно-продуктивные точки зрения, лишенные литературной условности, расширяющие литературно-языковой кругозор, помогающие завоевать для литературы новые миры словесного осознания, уже прощупанные и частично завоеванные в иных — внелитературных — сферах языковой жизни.

* * *

Юмористическая игра языками, рассказ «не от автора» (рассказчика, условного автора, персонажа), речи и зоны героев, наконец, вводные или обрамляющие жанры являются основными формами ввода и организации разноречия в романе. Все эти формы позволяют осуществлять модус непрямого, оговорочного, дистанциированного пользования языками. Все они знаменуют релятивизацию языкового сознания, дают выражение свойственному этому сознанию ощущению объектности языка, границ языка — границ исторических, социальных и даже принципиальных

(т. е. границ языка как такового). Эта релятивизация языкового сознания вовсе не требует также и релятивизации самых смысловых интенций: интенции и на почве прозаического языкового сознания могут быть безусловными. Но именно потому, что романной прозе чужда идея единственного языка (как языка непререкаемого и безоговорочного) — прозаическое сознание должно оркестровать свои, хотя бы и безусловные, смысловые интенции. Только в одном из многих языков разноречия этому сознанию тесно, один языковой тембр ему не достаточен.

Мы коснулись только основных форм, характерных для важнейших разновидностей европейского романа. Но ими, конечно, не исчерпываются все возможные способы ввода и организации разноречия в романе. Возможно, кроме того, и сочетание всех этих форм в отдельных конкретных романах и, следовательно, в создаваемых этими романами разновидностях жанра. Таков классический и чистейший образец романного жанра — «Дон Кихот» Сервантеса, с исключительною глубиною и широтою реализовавший все художественные возможности разноречивого и внутренне-диалогизованного романного слова.

* * *

Разноречие, вводимое в роман (каковы бы ни были формы его ввода), — это чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций. Слово такой речи — особое двуголосое слово. Оно служит сразу двум говорящим и выражает одновременно две различных интенции: прямую интенцию говорящего персонажа и преломленную — авторскую. В таком слове два голоса, два смысла и две экспрессии. Притом эти два голоса диалогически соотнесены, они как бы знают друг о друге (как две реплики диалога знают друг о друге и строятся в этом взаимном знании о себе), как бы друг с другом беседуют. Двуголосое слово всегда внутренне диалогизовано. Таково юмористическое, ироническое, пародийное слово, таково преломляющее слово рассказчика, преломляющее слово в речах героя, наконец, слово вводного жанра — все это двуголосые внутренне-диалогизованные слова. В них заложен потенциальный диалог, не развернутый,

сконденсированный диалог двух голосов, двух мировоззрений, двух языков.

Двуголосое внутренне-диалогизованное слово возможно, конечно, и в замкнутой, чистой и единой языковой системе, чуждой языковому релятивизму прозаического сознания, возможно, следовательно, и в чисто поэтических жанрах. Но здесь у него нет почвы для сколько-нибудь значительного и существенного развития. Очень распространено двуголосое слово в риторических жанрах. Но и здесь оно, оставаясь в пределах одной языковой системы, не оплодотворяется глубокою связью с расслояющими язык силами исторического становления и в лучшем случае является лишь отдаленным и суженным до индивидуальной полемики отзвуком этого становления.

Такая поэтическая и риторическая двуголосость, оторванная от процесса языкового расслоения, может быть адекватно развернута в индивидуальный диалог, индивидуальный спор и беседу двух лиц, причем реплики этого диалога будут имманентны одному и единому языку: они могут быть несогласны, противоречивы, но не разноречивы и не разноязычны. Такая двуголосица, оставаясь в пределах одной замкнутой и единой языковой системы, без подлинной и существенной социально-языковой оркестровки, может быть только стилистически второстепенным спутником диалога и полемических форм[38]. Внутренняя раздвоенность (двуголосость) слова, довлеющего одному и единому языку и монологически выдержанному стилю, никогда не может быть существенной: это — игра, это — буря в стакане воды.

Не такова прозаическая двуголосость. Здесь, на почве романной прозы, двуголосость черпает свои энергии, свою диалогизованную двусмысленность не из индивидуальных разногласий, недоразумений и противоречий (хотя бы и трагических и глубоко обоснованных в индивидуальных судьбах[39]), — в романе эта двуголосость глубоко уходит своими корнями в существенную социально-языковую разноречивость и разноязычие. Правда, и в романе разноречие в основном всегда персонифицировано, воплощено в индивидуальные образы людей с индивидуализованными

---

[38] В неоклассицизме она становится существенной только в низких жанрах, особенно в сатире.

[39] В пределах поэтического мира и единого языка все существенное в этих разногласиях и противоречиях может и должно развернуться в прямой и чистый драматический диалог.

разногласиями и противоречиями. Но здесь эти противоречия индивидуальных воль и умов погружены в социальное разноречие, переосмыслены им. Противоречия индивидов здесь — только поднявшиеся гребни стихии социального разноречия, стихии, которая ими играет и властно делает их противоречивыми, насыщает их сознания и слова своею существенной исторически творческой разноречивостью. Поэтому внутренняя диалогичность художественно-прозаического двуголосого слова никогда не может быть исчерпана тематически (как не может быть тематически исчерпана и метафорическая энергия языка), не может быть до конца развернута в прямой сюжетный или проблемный диалог, который без остатка актуализовал бы заложенную в языковом разноречии диалогическую потенцию. Внутренняя диалогичность подлинно-прозаического слова, органически вырастающая из расслоенного и разноречивого языка, не может быть существенно драматизована и драматически завершена (подлинно кончена), она не вместима до конца в рамки прямого диалога, в рамки беседы лиц, неразделима до конца на отчетливо разграниченные реплики[40]. Эта прозаическая двуголосость предобразована в самом языке (как и подлинная метафора, как миф), в языке как социальном феномене, исторически становящемся, социально-расслоенном и раздираемом в этом становлении.

Релятивизация языкового сознания, его существенная причастность социальному много- и разноязычию становящихся языков, блуждание смысловых и экспрессивных интенций, замыслов этого сознания по языкам (равно осмысленным и равно объективным), неизбежность для него непрямого, оговорочного, преломленного говорения, — все это необходимые предпосылки подлинной художественно-прозаической двуголосости слова. Эта двуголосость, повторяем, преднаходится романистом в обымающем и питающем его сознание живом языковом разноречии и разноязычии, а не создается в поверхностной индивидуальной риторической полемике с лицами.

Если романист утрачивает языковую почву прозаического стиля, не умеет стать на высоту релятивизованного галилеевского языкового сознания, глух к органической двуголосости и внутренней диалогичности живого становящегося слова, то он никогда не поймет и не осуществит действительных возможностей

---

[40] Которые вообще тем острее, драматичнее и завершеннее, чем более выдержан и един язык.

и задач романного жанра. Он может, конечно, создать произведение, которое композиционно и тематически будет очень похоже на роман, будет «сделано» совсем как роман, — но романа он не создаст. Его всегда выдаст стиль. Мы увидим наивно самоуверенное или тупо самоуверенное единство гладкого и чистого одноголосого языка (или с элементарно-искусственною, выдуманною двуголосостью). Мы увидим, что очистка от разноречивости далась такому автору легко: он просто не слышит существенного разноречия реального языка, социальные обертоны, создающие тембры слов, он принимает за мешающие и подлежащие устранению шумы. Оторванный от подлинной языковой разноречивости роман вырождается в большинстве случаев в драму для чтения с подробно развитыми и «художественно обработанными» ремарками (конечно, плохую драму). Авторский язык в таком оторванном от языковой разноречивости романе неизбежно попадает в неловкое и нелепое положение языка драматической ремарки[41].

Двуголосое прозаическое слово — двусмысленно. Но и поэтическое слово в узком смысле — двусмысленно и многосмысленно. В этом его основное отличие от слова-понятия, слова-термина. Поэтическое слово — троп, требующий отчетливого ощущения в нем двух смыслов.

Но как ни понимать взаимоотношение смыслов в поэтическом символе (тропе), — это взаимоотношение во всяком случае не диалогического рода, и никогда и ни при каких условиях нельзя себе представить троп (например, метафору) развернутым в две реплики диалога, т. е. оба смысла разделенными между двумя разными голосами. Поэтому-то двусмысленность (или многосмысленность) символа никогда не влечет за собой двуакцентности его. Напротив, поэтическая двусмысленность довлеет одному голосу и одной акцентной системе. Можно истолковать взаимоотношения смыслов в символе логистически (как отношение единичного или индивидуального к общему, — например, имя собственное, ставшее символом, как отношение конкретного к абстрактному и т. п.); можно понимать его философски-онтологически, как особое отношение репрезентации или отношение явления к

---

[41] Шпильгаген в своих известных работах по теории и технике романа ориентируется именно на такой нероманный роман, игнорирует как раз специфические возможности романного жанра. Как теоретик Шпильгаген был глух к языковой разноречивости и к ее специфическому порождению — двуголосому слову.

сущности и т. п., можно выдвигать на первый план эмоционально-ценностную сторону этого взаимоотношения, — все эти типы взаимоотношения между смыслами не выходят и не могут выйти за пределы отношения слова к своему предмету и к различным моментам этого предмета. Между словом и предметом разыгрывается все событие, вся игра поэтического символа. Символ не может предполагать существенного отношения к чужому слову, к чужому голосу. Многосмысленность поэтического символа предполагает единство и себе-тождественность голоса и его полное одиночество в своем слове. Как только в эту игру символа врывается чужой голос, чужой акцент, возможная иная точка зрения, — поэтический план разрушен и символ переведен в план прозаический.

Чтобы понять различие поэтической двусмысленности и прозаической двуголосости, достаточно любой символ воспринять и проакцентуировать иронически (конечно, в соответствующем существенном контексте), т. е. ввести в него свой голос, преломить в нем свою новую интенцию[42]. Этим поэтический символ, оставаясь, конечно, символом, одновременно переводится в прозаический план, становится двуголосым словом: между словом и предметом вторгается чужое слово, чужой акцент, и на символ падает объектная тень (конечно, двуголосая структура получится примитивная и простая).

Вот пример такой простейшей прозаизации поэтического символа из «Евгения Онегина» — строфа о Ленском:

Он пел любовь, любви послушный,
И песнь его была ясна,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...

(следует развитие последней метафоры).

---

[42] У Алексея Александровича Каренина была привычка отделять себя от некоторых слов и связанных с ними экспрессий. Он строил двуголосые конструкции без всякого контекста, исключительно в интонационном плане: «Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорая желанием увидеть тебя, — сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, — тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил» («Анна Каренина», гл. 30).

Поэтические символы (именно — метафорические сравнения) в приведенной строфе, характеризующие «песнь» Ленского, не могут быть, конечно, восприняты как непосредственные и прямые поэтические образы Пушкина. Здесь «песнь» Ленского сама себя характеризует на своем языке, в своей манере. Автор воспроизводит эту чужую манеру, чужой «язык» песни Ленского, ее смысловой и экспрессивный кругозор: именно в этом кругозоре и построены поэтические образы данной строфы. Однако эти образы в то же время входят и в кругозор автора, и в этом авторском кругозоре они выглядят объектно, на них падает пародийно-иронический акцент, который ложится в романе на весь стиль Ленского, стиль «геттингенской души» с ее специфической манерой понимать мир и выражать себя. Чисто пушкинская характеристика песни Ленского звучала бы, конечно, иначе[43].

Таким образом, поэтические символы этой строфы ориентированы сразу в двух планах: в плане самой песни Ленского — в смысловом и экспрессивном кругозоре «геттингенской души» — и в плане речи Пушкина, для которого «геттингенская душа» с ее языком и с ее поэтикой — новое, но уже становящееся типическим, явление литературного разноречия эпохи: новый тон, новый язык в разноголосице литературного языка, литературных мировоззрений и управляемой этими мировоззрениями жизни. Другие голоса этого литературно-жизненного разноречия: байронически-шатобриановский язык Онегина, ричардсоновский язык и мир деревенской Татьяны, уездно-бытовой язык усадьбы Лариных, язык и мир петербургской Татьяны и другие языки, в том числе и различные, меняющиеся на протяжении произведения, непрямые языки автора. Все это разноречие («Евгений Онегин» — энциклопедия стилей и языков эпохи) оркеструет интенции автора и создает подлинно романный стиль этого произведения.

Итак, образы приведенной нами строфы, являясь двусмысленными (метафорическими) поэтическими символами в интенциональном кругозоре Ленского, становятся двуголосыми прозаическими символами в системе речи Пушкина. Конечно, это — подлинные художественно-прозаические символы, подымающиеся из разноречия становящегося литературного языка эпохи, а не поверхностная риторическая пародия или ирония.

---

[43] Такую характеристику последней песни Ленского Пушкин дает, и она звучит: «Так он писал — темно и вяло, что романтизмом мы зовем, хоть романтизма тут нимало не вижу я...».

Таково отличие художественно-прозаической двуголосости от одноголосой дву- или многосмысленности чисто поэтического символа. Двусмысленность двуголосого слова внутренне диалогизована, чревата диалогом и, действительно, может порождать из себя диалоги реально разделенных голосов (но не драматические, а безысходные прозаические диалоги). Однако при этом подлинная прозаическая двуголосость никогда не исчерпывает себя в этих диалогах, она не может быть до конца выведена из слова ни путем рационально-логического расчленения и распределения между членами монологически единого периода (как в риторике), ни путем драматического разрыва между репликами завершимого диалога. Порождая из себя прозаические романные диалоги, подлинная двуголосость не исчерпывает себя в них и остается в слове, в языке, как неиссякаемый источник диалогичности, ибо внутренняя диалогичность слова есть необходимый спутник расслоения языка, следствие его перенаселенности разноречивыми интенциями. А это расслоение и связанная с ним интенциональная перенаселенность и переотягощенность всех слов и форм — неизбежный спутник социально-противоречивого исторического становления языка.

Если центральной проблемой теории поэзии является проблема поэтического символа, то центральной проблемой теории художественной прозы является проблема двуголосого внутренне диалогизованного слова во всех его многообразных типах и разновидностях.

Предмет для прозаика-романиста опутан чужим словом о нем, он оговорен, оспорен, разно-осмыслен, разно-оценен, он не отделим от разноречивого социального осознания его. Об этом оговоренном мире романист говорит разноречивым внутреннедиалогизованным языком. И язык и предмет, таким образом, раскрываются романисту в своем историческом аспекте, в своем социально-разноречивом становлении. Нет для него мира вне социально-разноречивого осознания его и нет языка вне расслояющих его разноречивых интенций. Поэтому и в романе возможно, как и в поэзии, глубокое, но своеобразное единство языка (точнее, языков) со своим предметом, со своим миром. Как поэтический образ кажется рожденным и органически выросшим из самого языка, предобразованным в нем, так и романные образы кажутся органически сросшимися со своим разноголосым языком, как бы предобразованными в нем, в недрах его

собственной исторической разноречивости. «Оговоренность» мира и «переговоренность» языка сплетаются в романе в единое событие разноречивого становления мира в социальном осознании и слове.

И поэтическое слово в узком смысле должно пробиваться к своему предмету через опутывающее его чужое слово, и оно преднаходит разноречивый язык и должно пробиваться к его созданному (а не данному и готовому) единству и чистой интенциональности. Но этот путь поэтического слова к своему предмету и к единству языка, путь, на котором и оно все время встречается и взаимоориентируется с чужим словом, остается в шлаках творческого процесса, убирается, как убираются леса, когда постройка окончена; и готовое произведение подымается как единая и предметно-сосредоточенная речь о «девственном» мире. Эта одноголосая чистота и интенциональная безоговорочная прямота готового поэтического слова покупается ценою известной условности поэтического языка.

Если на почве поэзии рождается, как утопическая философия ее жанров, идея чисто поэтического, изъятого из жизненного обихода, внеисторического языка, языка богов, — то художественной прозе близка идея живого и исторически конкретного universum'а языков. Художественная проза предполагает нарочитое ощущение исторической и социальной конкретности и относительности живого слова, его причастности к историческому становлению и социальной борьбе; и она берет слово еще не остывшим от этой борьбы и вражды, еще не решенным и раздираемым враждебными интонациями и акцентами и таким подчиняет его динамическому единству своего стиля.

Глава четвертая

ГОВОРЯЩИЙ ЧЕЛОВЕК В РОМАНЕ

Мы видели, что социальное разноречие — разноречивое осознание мира и общества — языки эпохи, оркеструющие романную тему, — входят в роман или как безличные, но чреватые образами говорящих, стилизации жанровых, профессиональных и других социальных языков, или как воплощенные образы условного автора, рассказчиков и, наконец, героев.

Романист не знает единого, единственного, наивно (или условно) бесспорного и непререкаемого языка. Романисту язык дан расслоенным и разноречивым. Поэтому даже и там, где разноречие остается вне романа, где романист выступает со своим единым и до конца утвержденным языком (без дистанции, без преломления, оговорки), — он знает, что этот язык не общезначим и не бесспорен, что он звучит среди разноречия, что его нужно отстаивать, очищать, защищать, мотивировать. Поэтому и такой единый и прямой язык романа полемичен и апологетичен, т. е. диалогически соотнесен с разноречием. Этим определяется совсем особая — оспоримая, спорная и спорящая установка слова в романе, оно не может ни наивно, ни условно забыть или игнорировать окружающее разноречие.

Разноречие, таким образом, или, так сказать, самолично входит в роман и материализуется в нем в образах говорящих людей или, как диалогизующий фон, определяет особое звучание прямого романного слова.

Отсюда следует исключительно важная особенность романного жанра: человек в романе — существенно говорящий человек; роман нуждается в говорящих людях, приносящих свое идеологическое своеобразное слово, свой язык.

Основной, «специфицирующий» предмет романного жанра, создающий его стилистическое своеобразие, — говорящий человек и его слово.

Для правильного понимания этого утверждения необходимо со всею четкостью оттенить три момента:

1. Говорящий человек и его слово в романе есть предмет словесного же и художественного изображения. Слово говорящего человека в романе не просто передается и не воспроизводится, а именно художественно изображается и притом — в отличие от драмы — изображается словом же (авторским). Но говорящий человек и его слово, как предмет слова, — предмет sui generis: о слове нельзя говорить так, как о других предметах речи — о безгласных вещах, явлениях, событиях и т. п., оно требует совсем особых формальных приемов речи и словесного изображения.

2. Говорящий человек в романе — существенно социальный человек, исторически конкретный и определенный, и его слово — социальный язык (хотя и в зачатке), язык группы, а не «индивидуальный диалект». Индивидуальный характер и индивидуальные судьбы и только ими определяемое индивидуальное слово сами по себе безразличны для романа. Особенности слова героя всегда претендуют на известную социальную значимость, социальную распространенность, это — потенциальные языки. Поэтому слово героя и может быть расслояющим язык фактором, вносящим в него разноречие.

3. Говорящий человек в романе — всегда в той или иной степени идеолог, а его слово всегда идеологема. Особый язык в романе — всегда особая точка зрения на мир, претендующая на социальную значимость. Именно как идеологема слово и становится предметом изображения в романе, и потому роман не подвергается никакой опасности стать беспредметной словесной игрой. Более того, благодаря диалогизованному изображению идеологически полновесного слова (в большинстве случаев — актуального и действенного), роман менее всех других словесных жанров благоприятствует эстетизму и чисто формалистической словесной игре. Поэтому, когда эстет берется за роман, то его эстетизм проявляется вовсе не в формальном построении романа, — а в том, что в романе изображается говорящий человек — идеолог эстетизма, раскрывающий свое исповедание, подвергаемое в романе испытанию. Таков «Портрет Дориана Грея» Уайльда; таковы ранний Т. Манн, Анри де Ренье, ранний Гюисманс, ранний Баррес, ранний Андре Жид. Таким образом, даже и эстет, работающий над романом, становится в этом жанре идеологом, защищающим и испытывающим свои идеологические позиции, становится апологетом и полемистом.

Говорящий человек и его слово, как мы сказали, — специфицирующий предмет романа, создающий своеобразие этого жанра. Но в романе, конечно, изображается не только говорящий человек, и сам человек изображается не только как говорящий. Человек в романе может действовать не меньше, чем в драме или в эпосе, — но это действие его всегда идеологически освещено, всегда сопряжено со словом (хотя бы только возможным), с идеологическим мотивом, осуществляет определенную идеологическую позицию. Действие, поступки героя в романе необходимы как для раскрытия, так и для испытания его идеологической позиции, его слова. Правда, роман XIX века создал очень важную разновидность, где герой — только говорящий человек, не могущий действовать и обреченный на голое слово: на мечту, на бездейственное проповедничество, учительство, на бесплодную рефлексию и т. п. Таков, например, и русский роман испытания интеллигента-идеолога (простейший образец — «Рудин»).

Такой бездействующий герой — только одна из тематических разновидностей романного героя. Обычно герой действует в романе не меньше, чем в эпосе. Существенное отличие его от эпического героя в том, что он не только действует, но и говорит и что действие его не общезначимо и не бесспорно и совершается не в общезначимом и бесспорном эпическом мире. Поэтому такое действие всегда нуждается в идеологической оговорке, за ним всегда определенная идеологическая позиция, не единственно возможная и, потому, оспоримая. Идеологическая позиция эпического героя — общезначима для всего эпического мира, у него нет о с о б о й идеологии, рядом с которой возможны и существуют другие. Эпический герой может, конечно, произносить длинные речи (а романный герой — молчать), — но его слово идеологически не выделено (выделено оно лишь формально — композиционно и сюжетно), оно сливается с авторским словом. Но и автор также не выделяет своей идеологии, — она сливается с общей — единственно возможной. Поэтому в эпосе нет говорящих людей, как представителей разных языков, — говорящий здесь, в сущности, один только автор, и слово здесь — одно и единое авторское слово*.

---

* В эпосе один, единый и единственный кругозор. В романе много кругозоров, и герой обычно действует в своем особом кругозоре.

В романе может быть также выведен герой, мыслящий и действующий (и говорящий, конечно), по замыслу автора, — безукоризненно, именно так, как всякий должен действовать, — но эта романная безукоризненность далека от наивной эпической бесспорности. Если идеологическая позиция такого героя и не выделена в отношении к авторской идеологии (сливается с нею), то она во всяком случае выделена в отношении к окружающему разноречию: безукоризненность героя апологетически и полемически противопоставлена разноречию. Таковы безукоризненные герои барочного романа, герои сентиментализма, например, Грандисон. Поступки этих героев идеологически освещены и оговорены апологетическим и полемическим словом.

Действие героя романа всегда идеологически выделено: он живет и действует в своем собственном идеологическом мире (а не в едином эпическом), у него свое осознание мира («Gesinnung»), воплощающееся в действии и слове[44].

Но почему нельзя раскрыть идеологическую позицию героя и лежащий в основе ее идеологический мир в самих действиях героя и в них одних, вовсе не изображая его слова?

Чужой идеологический мир нельзя адекватно изобразить, не дав ему самому зазвучать, не раскрыв его собственного слова. Ведь действительно адекватным словом для изображения своеобразного идеологического мира может быть только его же собственное слово, хотя и не одно, а в соединении с авторским словом. Романист может и не дать своему герою прямого слова, может ограничиться изображением только его действий, но в этом авторском изображении, если оно существенно и адекватно, неизбежно вместе с авторской речью зазвучит и чужое слово, слово самого героя (см. гибридные конструкции, разобранные нами в предшествующей главе).

Говорящий человек в романе, как мы видели из предшествующей главы, вовсе не обязательно должен быть воплощен в герое. Герой — лишь одна из форм говорящего человека (правда, важнейшая). Языки разноречия входят в роман в форме безличных

[44] Гете называет роман «субъективной эпопеей» («Maximen und Reflexionen»). В другом месте он требует для драмы: Handlung und Charakter, для романа — Begebenheit und Gesinnung. «Der Romanheld — говорит он, — muss leidend, wenigstens nicht in hohen Grade wirkend sein <...> und alle Begebenheiten werden gewissermassen nach ihren Gesinnungen gemodelt» («Lehrjahre», Buch 5, Kap. 7).

пародийных стилизаций (как у английских и немецких юмористов), в виде вставных жанров, в формах условных авторов, в форме сказа; наконец, даже и безусловная авторская речь, поскольку она полемична и апологетична, т. е. противопоставляет себя, как особый язык, другим языкам разноречия, до известной степени сосредоточена на себе, т. е. не только изображает, но и изображается.

Все эти языки — и там, где они не воплощены в герое, — социально и исторически конкретизованы и в той или иной степени объектны (безобъектным может быть только один-единственный язык, не знающий рядом с собой других языков), и, потому, за всеми ними сквозят образы говорящих людей, одетых в конкретные социальные и исторические одежды. Для романного жанра характерен не образ человека самого по себе, а именно о б р а з я з ы к а. Но язык, чтобы стать художественным образом, должен стать речью в говорящих устах, сочетаясь с образом говорящего человека, представителя социального мира или мирка in statu nascendi, или, напротив, умирающего, отходящего.

Если специфический предмет романного жанра — говорящий человек и его слово, претендующее на социальную значимость и распространение, как особый язык разноречия, — то центральная проблема романной стилистики может быть формулирована как п р о б л е м а х у д о ж е с т в е н н о г о и з о б р а ж е н и я я з ы к а, п р о б л е м а о б р а з а я з ы к а.

Нужно сказать, что проблема эта до сих пор не была поставлена во всем ее объеме и принципиальности. Поэтому и специфичность романной стилистики ускользала от исследователей. Но проблема эта уже нащупывается: в связи с изучением художественной прозы внимание исследователей все более и более сосредоточивается на таких специфических явлениях, как стилизация языков, как пародия на языки, как сказ. Для всех этих явлений характерно, что слово в них не только изображает, но и само изображается, что социальный язык в них — жанровый, профессиональный, литературно-направленческий — становится предметом свободного и художественно направленного воспроизведения, переоформления, художественного преобразования: отбираются типические моменты языка, характерные или даже символически существенные. Отход от эмпирической действительности изображаемого языка может быть при этом очень значительным не только в смысле пристрастного отбора и утрировки наличных в данном языке моментов, но и в смысле

свободного создания в духе данного языка таких моментов, которые эмпирике этого языка совершенно чужды. Именно такое возведение языковых моментов до символов языка особенно характерно для сказа (Лесков и, в особенности, Ремизов). Все эти явления (стилизация, пародия, сказ), кроме того, как это было показано выше, — двуголосые и двуязычные явления.

Одновременно и параллельно с этим интересом к явлениям стилизации, пародии и сказа развивается обостренный интерес к проблеме передачи чужой речи, к проблеме синтаксических и стилистических форм этой передачи. Развивается этот интерес по преимуществу в немецкой романо-германской филологии (Lorck, Lerch, Leo Spitzer и др.). Эти авторы, сосредоточиваясь в основном на лингвистико-стилистической (или даже грамматической) стороне вопроса, тем не менее, в особенности Лео Шпитцер, очень близко подходят к проблеме художественного изображения чужой речи, этой центральной проблеме романной прозы. Но все же проблема о б р а з а я з ы к а не была поставлена ими со всею ясностью, да и самая постановка вопроса передачи чужой речи не получила должной широты и принципиальности.

* * *

Передача и обсуждение чужих речей, чужого слова — одна из самых распространенных и существенных тем человеческой речи. Наша речь во всех областях жизни и идеологического творчества переполнена чужими словами, переданными со всеми разнообразными степенями точности и беспристрастия. Чем интенсивнее, дифференцированнее и выше социальная жизнь говорящего коллектива, тем больший удельный вес среди предметов речи получает чужое слово, чужое высказывание как предмет заинтересованной передачи, истолкования, обсуждения, оценки, опровержения, поддержки, дальнейшего развития и т. п.

Тема о говорящем человеке и его слове требует повсюду особых формальных приемов речи. Как мы уже сказали, слово, как предмет слова же, — предмет sui generis, ставящий нашему языку особые задачи.

Поэтому, прежде чем перейти к вопросам художественного изображения чужой речи с установкой на образ языка, необходимо коснуться значения темы о говорящем человеке и его слове во

внехудожественных областях жизни и идеологии. Если во всех формах передачи чужой речи вне романа и нет определяющей установки на образ языка, то все эти формы используются в романе и оплодотворяют его, преобразуясь и подчиняясь в нем его новому целевому единству (и, обратно, роман оказывает могущественное влияние на внехудожественное восприятие и передачу чужого слова).

Бытовая весомость темы о говорящем человеке громадна. В быту на каждом шагу мы слышим речь о говорящем и его слове. Можно прямо сказать: говорят в быту больше всего о том, что говорят другие, — передают, вспоминают, взвешивают, обсуждают чужие слова, мнения, утверждения, сведения, возмущаются ими, соглашаются с ними, оспаривают их, ссылаются на них и т. п. Если прислушаться к обрывкам сырого диалога на улице, в толпе, в очередях, в фойе и т. п., то мы услышим, как часто повторяются слова «говорит», «говорят», «сказал», и при быстром разговоре людей в толпе часто все сливается в одно сплошное — «он говорит... ты говоришь... я говорю...» А как велик удельный вес «все говорят» и «сказал» в общественном мнении, в общественной сплетне, в пересудах, перемывании косточек и т. п. Необходимо учесть еще житейскую психологическую весомость того, что говорят о нас другие, и важность для нас того, как понимать и истолковывать эти слова других («житейская герменевтика»).

В более высоких и организованных сферах бытового общения значение нашей темы нисколько не уменьшается. Любая беседа полна передач и интерпретаций чужих слов. На каждом шагу в ней «цитата» или «ссылка» на то, что сказало определенное лицо, на «говорят» или на «все говорят», на слова своего собеседника, на собственные ранее сказанные слова, на газету, на постановление, на документ, на книгу и т. п. Большинство сведений и мнений сообщают обычно не в прямой форме, как свои, а со ссылкою на неопределенный общий источник их — «я слышал», «считают», «думают» и т. п. Возьмем столь распространенный в нашем быту случай разговора о каком-нибудь заседании: он весь строится на передаче, интерпретации и оценке различных словесных выступлений, резолюций, предложенных, отклоненных и принятых поправок к ним и т. п. Повсюду, таким образом, речь идет о говорящих людях и их словах; эта тема возвращается все снова и снова; она или прямо управляет речью, как ведущая тема, или сопровождает развитие других бытовых тем.

Дальнейшие примеры бытового значения темы о говорящем человеке излишни. Достаточно вслушаться и вдуматься в звучащую повсюду речь, чтобы прийти к такому утверждению: в бытовой речи всякого социально живущего человека в среднем не менее половины всех произносимых им слов — чужие слова (осознанно-чужие), передаваемые со всеми разнообразными степенями точности и беспристрастия (точнее — пристрастия).

Конечно, далеко не все передаваемые чужие слова могли бы быть — в условиях письменного закрепления — заключены в кавычки. Степень обособления и чистоты чужого слова, требующая — в письменной речи — кавычек (по замыслу самого говорящего, как он сам определяет эту степень), далеко не столь часта в бытовой речи (так же, как мы видели, и в художественной прозе). Далее, синтаксическое оформление передаваемой чужой речи отнюдь не исчерпывается грамматическими шаблонами прямой и косвенной речи: способы ее ввода, оформлении и оттенения весьма разнообразны. Это необходимо иметь в виду для правильной оценки нашего утверждения, что среди всех произносимых в быту слов не менее половины — чужих.

Говорящий человек и его слово для бытовой речи не предмет художественного изображения, а предмет практически заинтересованной передачи. Поэтому речь здесь может идти не о формах изображения, а лишь о способах передачи. Эти способы очень разнообразны как по словесно-стилистическому оформлению чужой речи, так и по формам интерпретирующего обрамления, переосмысливания и переакцентуации, — от прямой дословности в передаче до злостного и нарочитого пародийного искажения чужого слова и клеветы на него[45].

Необходимо отметить следующее: включенная в контекст чужая речь, как бы она ни была точно передана, всегда подвергается известным смысловым изменениям. Объемлющий чужое слово контекст создает диалогизующий фон, влияние которого может быть очень велико. Путем соответствующих способов обрамления можно достигнуть очень существенных превращений точно приведенного чужого высказывания. Недобросовестный и ловкий полемист отлично знает, какой диалогизующий фон подвести

---

[45] Разнообразны способы фальсификации чужого слова при передаче его, способы доведения его до абсурда путем его дальнейшего развития, путем раскрытия его потенциального содержания. Кое-что в этой области освещено риторикой и искусством спора — «эристикой».

под точно процитированные слова своего противника, чтобы исказить их смысл. Особенно легко повышать путем контекстуального влияния степень объектности чужого слова и вызывать связанные с объектностью диалогические реакции; так, очень легко сделать самое серьезное высказывание комическим. Введенное в контекст речи чужое слово вступает с обрамляющей его речью не в механический контакт, а в химическое соединение (в смысловом и экспрессивном плане); степень взаимного диалогизующего влияния может быть громадной. Поэтому при изучении различных форм передачи чужой речи нельзя отделять способов оформления самой чужой речи от способов ее контекстуального (диалогизующего) обрамления, — одно неразрывно связано с другим. Как оформление, так и обрамление чужой речи (контекст может очень издалека начать подготовку к введению чужой речи) выражают единый акт диалогического отношения к ней, определяющего весь характер ее передачи и все происходящие в ней при этой передаче смысловые и акцентные изменения.

Говорящий человек и его слово в бытовой речи, как мы сказали, служит предметом практически заинтересованной передачи, а вовсе не изображения. Практической заинтересованностью определяются и все бытовые формы передачи чужого слова и связанные с этими формами изменения его — от тонких смысловых и акцентных нюансов до внешних и грубых искажений самого словесного состава. Но эта установка на заинтересованную передачу не исключает и моментов изображения. Ведь для бытовой оценки и для разгадывания действительного смысла чужих слов решающее значение может иметь: кто именно говорит и при каких конкретных обстоятельствах. Бытовое понимание и бытовая оценка не отделяют слова от личности говорящего (как это возможно в идеологической сфере), притом во всей ее конкретности. Далее, очень важна вся ситуация говорения: кто присутствовал при этом, с каким выражением, с какой мимикой говорилось, с какими оттенками интонации. При бытовой передаче чужого слова весь этот антураж слова и личность говорящего могут изображаться и даже разыгрываться (от точного воспроизведения до пародийного передразнивания и утрировки жестов и интонации). Это изображение все же подчинено задачам практически заинтересованной передачи и всецело определяется этими задачами. Говорить здесь о художественном образе говорящего человека и художественном образе его слова, тем паче об образе языка, конечно, не приходится. Однако в связных бытовых рассказах о говорящем человеке

уже могут намечаться художественно-прозаические приемы двуголосого и даже двуязычного изображения чужого слова.

Эти разговоры о говорящих людях и о чужом слове в быту не выходят за пределы поверхностных моментов слова, его, так сказать, ситуационной весомости; более глубокие смысловые и экспрессивные пласты слова не входят в игру. Иное значение приобретает тема о говорящем в идеологическом обиходе нашего сознания, в процессе приобщения его идеологическому миру. Идеологическое становление человека — в этом разрезе — есть процесс избирающего усвоения чужих слов.

Обучение словесным дисциплинам знает два основных школьных модуса усвояющей передачи чужой речи (текста, правила, образца): «наизусть» и «своими словами». Этот последний модус ставит в маленьком масштабе чисто художественно-прозаическую стилистическую задачу: рассказ текста своими словами есть до некоторой степени двуголосый рассказ о чужом слове, ведь «свои слова» не должны растворять до конца своеобразие чужих, рассказ своими словами должен носить смешанный характер, в нужных местах воспроизводя стиль и выражения передаваемого текста. Самый этот второй модус школьной передачи чужого слова «своими словами» включает в себя целый ряд разновидностей усвояющей передачи чужого слова в зависимости от характера усвояемого текста и педагогических установок в его понимании и оценке.

Еще более глубокое и существенное значение приобретает установка на усвоение чужого слова в процессе идеологического становления человека в собственном смысле. Чужое слово выступает здесь уже не в качестве сведений, указаний, правил, образцов и т. п., — оно стремится определить самые основы нашего идеологического мироотношения и нашего поведения, оно выступает здесь, как а в т о р и т а р н о е с л о в о и как слово в н у т р е н н е у б е д и т е л ь н о е.

И авторитет слова, и внутренняя убедительность его, несмотря на глубокие различия между этими двумя категориями чужого слова, могут объединяться в одном слове — одновременно и авторитарном, и внутренне убедительном. Но такое объединение редко бывает данным, обычно идеологический процесс становления характеризуется именно резким расхождением этих категорий: авторитарное слово (религиозное, политическое, моральное, слово отца, взрослых, учителей и т. п.) лишено для сознания внутренней убедительности, слово

же внутренне убедительное — лишено авторитарности, не поддерживается никаким авторитетом, часто вовсе лишено социальной признанности (общественным мнением, официальной наукой, критикой) и даже легальности. Борьба и диалогические взаимоотношения этих категорий идеологического слова обычно определяют историю индивидуального идеологического сознания*.

Авторитарное слово требует от нас признания и усвоения, оно навязывается нам независимо от степени его внутренней убедительности для нас; оно уже преднаходится нами соединенным с авторитетностью. Мы не можем здесь входить в рассмотрение многообразных разновидностей авторитарного слова (например, авторитарность религиозной догмы, признанного научного авторитета, авторитета модной книги и пр.), а также и степеней авторитарности его. Для наших целей важны лишь формальные особенности передачи и изображения авторитарного слова, общие для всех его разновидностей и степеней.

Связанность слова с авторитетом — все равно признанным нами или нет — создает специфическую выделенность, обособленность этого слова; оно требует дистанции по отношению к себе (дистанция эта может быть окрашена как положительно, так и отрицательно, наше отношение может быть и пиететным, и враждебным). Авторитетное слово может организовать вокруг себя массы иных слов (интерпретирующих его, восхваляющих его, делающих из него те или иные применения и т. п.), но оно не сливается с ними (путем, например, постепенных переходов), оставаясь резко выделенным, компактным и инертным: оно, так сказать, требует не только кавычек, но и более монументального выделения, например, особого шрифта[46]. В него гораздо труднее вносить смысловые изменения с помо-

---

* От авторитарности к внутренней убедительности. Связь с пространственно-временными зонами. Авторитарное слово — в далевой зоне и органически связано с иерархическим прошлым. Это, так сказать, слово отцов. Оно уже признано в прошлом. Это — преднаходимое слово. Его не приходится выбирать среди таких же равных. Оно дано (звучит) в высокой сфере, а не в сфере фамильярного контакта. Его язык — особый язык (так сказать, иератический). Оно может стать объектом профанации. Табу. Имя, которое нельзя произносить всуе.

[46] Часто авторитарное слово — иноязычное чужое слово, например, иноязычие религиозных текстов у большинства народов.

щью обрамляющего его контекста, его смысловая структура неподвижна и мертва, ибо завершена и однозначна, смысл его довлеет букве, окостеневает*.

Авторитарное слово требует от нас безусловного признания, а вовсе не свободного овладения и ассимиляции со своим собственным словом. Поэтому оно не допускает никакой игры с обрамляющим его контекстом, игры с его границами, никаких постепенных и зыбких переходов, свободно-творческих стилизующих вариаций. Оно входит в наше словесное сознание компактной и неразделимой массой, его нужно или целиком утвердить или целиком отвергнуть. Оно неразрывно срослось с внешним авторитетом — политической властью, учреждением, лицом, — оно стоит и падает вместе с ним. Его нельзя разделить: с одним соглашаться, другое принимать не до конца, третье вовсе отвергать. Поэтому и дистанция по отношению к авторитарному слову остается неизменной на всем его протяжении: здесь невозможна игра дистанций — слияния и расхождения, приближения и отдаления.

Всем этим определяется своеобразие как конкретных способов оформления самого авторитарного слова при его передаче, так и способов его обрамления контекстом. Этим определяется и возможная роль его в художественно-прозаическом творчестве. Авторитарное слово не изображается, — оно только передается. Его инертность, смысловая завершенность и окостенелость, его внешняя чопорная обособленность, недопустимость в отношении к нему свободно стилизующего развития, — все это исключает возможность художественного изображения авторитарного слова. Его роль в романе ничтожна. Оно не может быть существенно двуголосым и входить в гибридные конструкции. Когда оно до конца лишится своего авторитета, оно просто становится объектом, реликвией, вещью. Оно входит в художественный контекст как чужеродное тело, вокруг него нет игры, разноречивых эмоций и акцентов, нет и острой идеологической борьбы интенций, оно не окружено взволнованной и разнозвучащей диалогической жизнью, вокруг него контекст умирает, слова засыхают. Поэтому-то никогда не удавался образ официально-авторитарной правды и добродетели в романе (монаршей, духовной, чиновной,

---

* Зона обрамляющего контекста должна быть также далевой, — фамильярный контакт невозможен. Воспринимающий и понимающий — отдаленный потомок; спор невозможен.

112.

Достоевского. Поэтому-то авторитарный текст всегда остается в романе мертвой цитатой, выпадающей из художественного контекста. (например, евангельские тексты у Толстого в конце "Воскресения"). 1)

Совершенно иные возможности раскрывает внутренне убедительное для нас и признаваемое нами чужое идеологическое слово. Ему принадлежит определяющее значение в процессе идеологического становления индивидуального сознания: для самостоятельной идеологической жизни сознание пробуждается в окружающем его мире чужих слов, от которых первоначально оно себя не отделяет; разграничение своего и чужого слова, своей и чужой мысли наступает довольно поздно. Когда начинается работа самостоятельной испытующей и избирающей мысли, то прежде всего происходит отделение внутренне убедительного слова от авторитарного и навязанного и от масс безразличных не задевающих нас слов.

В отличие от внешне авторитарного слова слово внутренне убедительное в процессе его утверждающего усвоения тесно сплетается со "своим словом". 2) В обиходе нашего сознания внутренне убедительное слово – полусвое, получужое. Творческая продуктивность его заключается именно в том, что оно пробуждает самостоятельную мысль и самостоятельное новое слово, что оно изнутри организовывает массы наших слов, а не остается в обособленном и неподвижном состоянии. Оно не столько интерпретируется нами, сколько свободно развивается дальше, применяется к новому материалу, к новым обстоятельствам, взаимоосвещается с новыми контекстами. Более того, оно вступает в напряженное взаимодействие и борьбу с другими внутренне убедительными словами.

1). При конкретном анализе авторитарного слова в романе необходимо иметь в виду, что слово чисто авторитарное в одну эпоху может быть внутренне убедительным словом – в другую; это особенно касается морали.

2). Ведь свое слово постепенно и медленно вырабатывается из признанных и усвоенных чужих, и границы между ними вначале почти вовсе не ощущаются.

(Верстка на стр. 113)

Внутренне убедительное слово, слово – современное слово, слово, рожденное в зоне контакта с незавершенной современностью, или осовремененное; оно обращается к современнику и к потомку как к современнику; для него конститутивна особая концепция слушателя-читателя-понимающего. Каждое слово имплицирует определенную концепцию слушателя, его апперцептивного фона, степень его ответности, имплицирует определенную дистанцию. Все это очень важно для понимания исторической жизни слова. Игнорирование этих моментов и отношений приводит к овеществлению слова (к погашению его природной диалогичности).

моральной и проч.). Достаточно напомнить безнадежные попытки Гоголя и Достоевского. Поэтому-то авторитарный текст всегда остается в романе мертвой цитатой, выпадающей из художественного контекста (например, евангельские тексты у Толстого в конце «Воскресения»)[47*].

Совершенно иные возможности раскрывает внутренне убедительное для нас и признанное нами чужое идеологическое слово. Ему принадлежит определяющее значение в процессе идеологического становления индивидуального сознания: для самостоятельной идеологической жизни сознание пробуждается в окружающем его мире чужих слов, от которых первоначально он себя не отделяет; различение своего и чужого слова, своей и чужой мысли наступает довольно поздно. Когда начинается работа самостоятельной испытующей и избирающей мысли, то прежде всего происходит отделение внутренне убедительного слова от

---

[47] При конкретном анализе авторитарного слова в романе необходимо иметь в виду, что слово чисто авторитарное в одну эпоху может быть внутренне убедительным словом — в другую; это особенно касается морали.

[*] Разновидности авторитарности-авторитетности: авторитарность, авторитетность, традиционность, общепризнанность, официальность и др. Разные зоны этих слов (степень отстояния от зоны контакта). Разные отношения этих слов к подразумеваемому слушателю — понимающему (предполагаемый словом апперцептивный фон, степень ответности и т. п.).

Проблема литературного языка в его истории. Борьба с официальностью и отдалением от зоны контакта, борьба с различными видами и степенями авторитарности.

Вовлечение слова в зону контакта и связанные с этим семантические и экспрессивные (интонационные) изменения: ослабление и снижение метафоричности, овеществление, конкретизация, бытовизация и т. п.

Историко-литературный материал.

Все это изучалось в плане психологии, а не с точки зрения словесного оформления этого в возможном внутреннем монологе становящегося человека, монологе всей жизни. Сложнейшая проблема форм этого монолога (диалогизованного). (Курсивом печатается текст, расположенный на полях страницы: *Ред.*)

Исторически монолог (тысячелетний) средневекового освоения и выталкивания священного латинского слова. Образ Nemo, игра со священными текстами.

авторитарного и навязанного и от массы безразличных, не задевающих нас слов.

В отличие от внешне авторитарного слова слово внутренне убедительное в процессе его утверждающего усвоения тесно сплетается со «своим словом»[48]. В обиходе нашего сознания внутренне убедительное слово — полусвое, получужое. Творческая продуктивность его заключается именно в том, что оно пробуждает самостоятельную мысль и самостоятельное новое слово, что оно изнутри организовывает массы наших слов, а не остается в обособленном и неподвижном состоянии. Оно не столько интерпретируется нами, сколько свободно развивается дальше, применяется к новому материалу, к новым обстоятельствам, взаимоосвещается с новыми контекстами. Более того, оно вступает в напряженное взаимодействие и борьбу с другими внутренне убедительными словами[*]. Наше идеологическое становление и есть такая напряженная борьба в нас за господство различных словесно-идеологических точек зрения, подходов, направлений, оценок. Смысловая структура внутренне убедительного слова не завершена, открыта, в каждом новом диалогизующем его контексте оно способно раскрывать все новые смысловые возможности.

Всем этим определяются способы оформления внутренне убедительного слова при его передаче и способы его обрамления контекстом. Они дают место максимальному взаимодействию чужого слова с контекстом, их диалогизующему взаимовлиянию, свободно-творческому развитию чужого слова, постепенности переходов, игре границ, отдаленности подготовки контекстом

---

[48] Ведь свое слово постепенно и медленно вырабатывается из признанных и усвоенных чужих, и границы между ними вначале почти вовсе не ощущаются.

[*] Внутренне убедительное слово — современное слово, слово, рожденное в зоне контакта с незавершенной современностью, или осовремененное; оно обращается к современнику и к потомку как к современнику; для него конститутивна особая концепция слушателя-читателя-понимающего. Каждое слово инвольвирует определенную концепцию слушателя, его апперцептивного фона, степень его ответности, инвольвирует определенную дистанцию. Все это очень важно для понимания исторической жизни слова. Игнорирование этих моментов и оттенков приводит к овеществлению слова (к погашению его природной диалогичности).

введения чужого слова (т. е. его «тема» может зазвучать в контексте задолго до появления самого слова) и другим особенностям, выражающим ту же сущность внутренне убедительного слова: его смысловую незавершенность для нас, способность к дальнейшей творческой жизни в контексте нашего идеологического сознания, неоконченность, неисчерпанность еще нашего диалогического общения с ним. Мы еще не узнали от него всего, что оно нам может сказать, мы вводим его в новые контексты, применяем к новому материалу, ставим в новое положение, чтобы добиться от него новых ответов, новых лучей его смысла и новых с в о и х слов (так как продуктивное чужое слово диалогически порождает наше ответное новое слово).

Способы оформления и обрамления внутренне убедительного слова могут быть настолько гибки и динамичны, что оно буквально может быть вездесущим в контексте, примешивая ко всему свои специфические тона и время от времени прорываясь и материализуясь всецело, как обособленное и выделенное чужое слово (см. зоны героев). Такие вариации на тему чужого слова очень распространены во всех областях идеологического творчества, даже в специально научном. Таково всякое талантливое и творческое изложение определяющих чужих воззрений: оно всегда дает свободные стилистические вариации чужого слова, излагает чужую мысль ее же стилем в применении к новому материалу, к иной постановке вопроса, оно испытует и получает ответы на языке чужого слова. (Таковы биографические книги Ромен Роллана о Гете, Бетховене и Микеланджело).

В других, менее очевидных случаях мы наблюдаем аналогичные явления. Сюда прежде всего относятся все случаи сильного влияния чужого слова на данного автора. Обнаружение влияний сводится именно к раскрытию этой полускрытой жизни чужого слова в новом контексте данного автора. При глубоком и продуктивном влиянии нет внешнего подражания, простого воспроизведения, но есть дальнейшее творческое развитие чужого слова (точнее — получужого) в новом контексте и в новых условиях.

Во всех этих случаях дело идет уже о формах не только передачи чужого слова, — в этих формах уже всегда наличны и зачатки его х у д о ж е с т в е н н о г о и з о б р а ж е н и я. При известном изменении установки внутренне убедительное слово легко становится объектом художественного изображения. И образ говорящего человека существенно и органически срастается с

некоторыми разновидностями внутренне убедительного слова: этического (образ праведника), философского (образ мудреца), социально-политического (образ вождя). При творчески стилизующем развитии и испытании чужого слова стараются угадать и представить себе, как будет вести себя авторитетный человек при данных обстоятельствах и как он осветит эти обстоятельства своим словом. В таком испытующем угадывании образ говорящего и его слово становятся объектом художественно творческого воображения[49].

Особенно важное значение получает эта испытующая объективация убедительного слова и образа говорящего там, где уже начинается борьба с ними, где путем такой объективации стремятся освободиться от их влияния или даже разоблачить их. Значение этого процесса борьбы с чужим словом и его влиянием в истории идеологического становления индивидуального сознания огромно. Свое слово и свой голос, рожденные из чужого или диалогически стимулированные им, рано или поздно начнут освобождаться из-под власти этого чужого слова. Этот процесс осложняется тем, что различные чужие голоса вступают в борьбу за влияние в сознании индивида (как они борются и в окружающей социальной действительности). Все это и создает благоприятную почву для испытующей объективации чужого слова. Беседа с таким разоблачаемым внутренне убедительным словом продолжается, но принимает иной характер: его вопрошают и ставят в соответствующее новое положение, чтобы разоблачить его слабые стороны, нащупать его границы, ощутить его объектность. Поэтому такая испытующая стилизация часто становится пародийной, однако не грубо пародийной, — так как чужое слово, бывшее когда-то внутренне убедительным, оказывает сопротивление и часто начинает звучать без всякого пародийного акцента. На этой почве рождаются глубокие двуголосые и двуязычные романные образы, объективирующие борьбу с когда-то владевшим автором внутренне убедительным чужим словом (таков, например, Онегин у Пушкина, Печорин у Лермонтова). В основе «романа испытания» часто лежит субъективный процесс борьбы с внутренне убедительным чужим словом и освобождения от него путем объективации. Другой иллюстрацией к высказанным здесь мыслям может служить «роман воспитания», но в нем процесс

---

[49] Таким диалогически испытуемым художественным образом мудреца и учителя является Сократ у Платона.

избирающего идеологического становления развернут как тема романа, между тем как в «романе испытания» субъективный процесс самого автора остается вне произведения.

В этом отношении исключительное и своеобразное место занимает творчество Достоевского. Острое и напряженное взаимодействие с чужим словом дано в его романах двояко. Во-первых, в речах персонажей дан глубокий и незавершенный конфликт с чужим словом в жизненном плане («слово другого обо мне»), в жизненно этическом (суд другого, признание и непризнание другим) и, наконец, в плане идеологическом (мировоззрения героев как незавершенный и незавершимый диалог). Высказывания героев Достоевского — арена безысходной борьбы с чужим словом во всех сферах жизни и идеологического творчества. Поэтому эти высказывания могут служить прекрасными образцами для разнообразнейших форм передачи и обрамления чужого слова. Во-вторых, и произведения (романы) в их целом, как высказывания их автора, являются такими же безысходными внутренне незавершимыми диалогами между героями (как воплощенными точками зрения) и между самим автором и героями; слово героя до конца не преодолевается и остается свободным и открытым (как и слово самого автора). Испытания героев и их слова, сюжетно законченные, внутренне остаются в романах Достоевского не завершенными и не решенными[50*].

В сфере этического и правового мышления и слова громадное значение темы о говорящем человеке очевидно. Говорящий чело-

---

[50] См. нашу книгу: «Проблемы творчества Достоевского». Л., «Прибой», 1929 г. В книге даны стилистические анализы высказываний героев, раскрывающие различные формы передачи и контекстуального обрамления.

[*] Разрабатывалась юридическая (и этическая) техника обращения с чужим словом, установления его аутентичности, степени достоверности и т. п. (например, техника нотариальной работы и др.). Но проблемы, связанные с композиционными, стилистическими, семантическими и другими способами оформления, не ставились. Проблему признания в судебно-следственном деле (способов его вынуждения и провоцирования) трактовали только в юридическом, этическом и психологическом плане. Глубочайший материал для постановки этой проблемы в плане философии языка (слова) дает Достоевский. Проблема подлинной мысли, подлинного желания, подлинного мотива (например, Иван Карамазов) и их словесного раскрытия, роль другого. Проблема следствия.

век и его слово здесь — основной объект мышления и речи. Все существеннейшие категории этического и правового суждения и оценки относятся именно к говорящему человеку, как к таковому: совесть («голос совести», «внутреннее слово»), покаяние (свободное признание самого человека), правда и ложь, ответственность, дееспособность, право голоса и пр. Самостоятельное, ответственное и действенное («воля») слово — существенный признак этического, правового и политического человека. Призывы к этому слову, его провоцирование, его интерпретация и оценка, установление границ и форм его действенности (гражданские и политические права), сопоставление различных воль и слов и т. п. — удельный вес всех этих актов в этической и правовой сфере громаден. Достаточно указать на роль в специально юридической сфере оформления, анализа и интерпретации показаний, заявлений, договоров, всяких документов и других видов чужого высказывания, наконец, интерпретации законов*.

Говорящий человек и его слово, как предмет мышления и речи, в этической и правовой сфере трактуется, конечно, лишь в направлении специального интереса этих сфер. Этим специальным интересам и установкам подчинены и все способы передачи, оформления и обрамления чужого слова. Элементы художественного изображения этого слова возможны, однако, и здесь, особенно в этической сфере: например, изображение борьбы голоса совести с другими голосами человека, внутренняя диалогичность покаяния и т. п. Художественно-прозаический романный элемент в этических трактатах и, особенно, в исповедях может быть очень значителен: например, у Эпиктета, у Марка Аврелия, у Августина, у Петрарки («Secretum») наличны зачатки «романа испытания» и «романа воспитания».

Еще более значителен удельный вес нашей темы в сфере религиозного мышления и слова (мифологического, мистического, магического). Главном объектом этого слова является говорящее существо: божество, демон, прорицатель, пророк. Мифологическое мышление вообще не знает неодушевленных и безответных вещей. Угадывание воли божества, демона (доброго или злого), истолкование знаков гнева или благорасположения, примет и указаний, наконец, передача и истолкование прямых слов божества (откровение), его пророков, святых, прорицателей, — вообще передача и интерпретация боговдохно-

* Материал у Миша (покаянные надписи египтян и т. п.).

венного (в отличие от профанного) слова — все это важнейшие акты религиозного мышления и слова. Все религиозные системы, даже примитивные, владеют громадным специальным методологическим аппаратом передачи и истолкования различных видов божественного слова (герменевтика).

Несколько иначе обстоит дело в научном мышлении. Здесь удельный вес темы о слове сравнительно невелик. Математические и естественные науки вовсе не знают слова как предмета направленности. В процессе научной работы, конечно, приходится иметь дело с чужим словом — с работами предшественников, суждениями критиков, общим мнением и т. п., — приходится иметь дело и с различными формами передачи и истолкования чужого слова — борьба с авторитарным словом, преодоление влияний, полемика, ссылки и цитирования и т. п., — но все это остается в процессе работы и не касается самого предметного содержания науки, в состав которого говорящий человек и его слово, конечно, не входят. Весь методологический аппарат математических и естественных наук направлен на овладение вещным, безгласным объектом, не раскрывающим себя в слове, ничего не сообщающим о себе. Познание здесь не связано с получением и истолкованием слов или знаков самого познаваемого объекта*.

В гуманитарных науках, в отличие от естественных и математических, возникает специфическая задача восстановления, передачи и интерпретации чужих слов (см. например, проблема источников в методологии исторических дисциплин). В филологических же дисциплинах говорящий человек и его слово являются основным объектом познания.

---

* Все это (как и формы пародийной передачи чужого слова, рассмотренные в другой работе) — подготовка и материал романа (передразнивание чужого слова в смеховом творчестве и его серьезная передача в различных областях культуры и идеологии). Обе линии (смеховая и серьезная) пересекаются, сходятся в одной точке — в романном образе языка и говорящего человека.

Диалогическое проникновение обязательно в филологии (ведь без него невозможно никакое понимание): оно раскрывает новые моменты в слове (смысловые в широком смысле), которые, будучи раз открытыми диалогическим путем, затем овеществляются. Всякому продвижению науки о слове предшествует ее «гениальная стадия» — обостренное диалогическое отношение к слову, раскрывающее в нем новые стороны.

У филологии специфические цели и подходы к своему предмету — говорящему человеку и его слову, определяющие все формы передачи и изображения чужого слова (например, слово как объект истории языка). В пределах гуманитарных наук (и в пределах филологии в узком смысле) возможен двоякий подход к чужому слову, как предмету познания.

Слово может восприниматься сплошь объектно (в сущности — как вещь). Таково оно в большинстве лингвистических дисциплин. В таком объектном слове и смысл овеществлен: к нему не может быть диалогического подхода, имманентного всякому глубокому и актуальному пониманию. Поэтому понимание здесь абстрактно: оно полностью отвлекается от живой идеологической значимости слова — от его истинности или лжи, значительности или ничтожности, красоты или безобразия. Познание такого объектного, вещного слова лишено всякого диалогического проникновения в познаваемый смысл, с таким словом и нельзя беседовать.

Но возможен и иной подход, более конкретный, не отвлекающийся от актуальной идеологической значимости слова и сочетающий объективность понимания с диалогической оживленностью и углубленностью его. В области поэтики, истории литературы (вообще истории идеологий), а также в значительной степени и философии слова иной подход и невозможен: самый сухой и плоский позитивизм в этих областях не может нейтрально третировать слово как вещь и принужден здесь заговорить не только о слове, но и со словом, чтобы проникнуть в его идеологический смысл, доступный лишь диалогическому — включающему оценку и ответ — пониманию. Формы передачи и интерпретации, осуществляющие такое диалогическое понимание его, при глубине и живости этого понимания, могут в значительной степени приближаться к художественно-прозаическому двуголосому изображению чужого слова. Необходимо отметить, что и роман всегда включает в себя момент познания изображаемого им чужого слова.

Наконец, несколько слов о значении нашей темы в риторических жанрах. Говорящий человек и его слово, бесспорно, один из важнейших предметов риторической речи (и все остальные темы также неизбежно сопровождаются здесь темой о слове). Риторическое слово, например, в судебной риторике обвиняет или защищает ответственного, говорящего человека, опирается при этом на его слова, интерпретирует их, полемизирует с

ними, творчески воссоздает возможное слово подсудимого или подзащитного (такое свободное создание несказанных слов, иногда целых речей, — «как мог бы говорить» или «как сказал бы» подсудимый — распространеннейший прием античной риторики), старается предвосхитить его возможные возражения, передает и сопоставляет слова свидетелей и т. п. Слово в политической риторике поддерживает, например, какую-нибудь кандидатуру, изображает личность кандидата, излагает и защищает его точку зрения, его словесные предложения, или, в другом случае, оно протестует против какого-нибудь постановления, закона, приказа, заявления, выступления, т. е. против определенных словесных высказываний, на которые оно диалогически направлено.

Публицистическое слово также имеет дело со словом же и с человеком как с носителем слова: оно критикует речь, статью, точку зрения, полемизирует, осмеивает и т. д. Если оно анализирует поступок, то вскрывает его словесные мотивы, лежащую в основе его точку зрения, словесно формулирует ее с соответствующей акцентуацией — иронической, возмущенной и т. п. Это не значит, конечно, что риторика обязательно за словом забывает дело, поступок, внесловесную действительность. Но оно имеет дело с социальным человеком, каждый существенный акт которого идеологически осмыслен словом или прямо воплощен в слове.

Значение чужого слова, как предмета, в риторике настолько велико, что часто слово начинает заслонять и подменять действительность; при этом и само слово обуживается и утрачивает глубину. Риторика часто ограничивается чисто словесными победами над словом же; в этом случае она вырождается в формалистическую словесную игру. Но, повторяем, отрыв слова от действительности губителен для самого же слова: оно хиреет, утрачивает смысловую глубину и подвижность, способность расширять и обновлять свой смысл в новых живых контекстах и, в сущности, умирает как слово, ибо значащее слово живет вне себя, т. е. своей направленностью вовне. Однако исключительная сосредоточенность на чужом слове, как предмете, сама по себе еще вовсе не предполагает такого отрыва слова от действительности.

Риторические жанры знают разнообразнейшие формы передачи чужой речи, притом в большинстве случаев остро диалогизованные. Риторика широко пользуется резкими переакцентуациями

переданных слов (часто до полного искажения их) путем соответствующего обрамления контекстом. Для изучения различных форм передачи чужой речи, различных способов ее оформления и обрамления, риторические жанры — благодарнейший материал. На почве риторики возможно и художественно-прозаическое изображение говорящего человека и его слова, — но риторическая двуголосость таких образов редко бывает глубокой: она не уходит своими корнями в диалогичность самого становящегося языка, она строится не на существенном разноречии, а на разногласиях, она в большинстве случаев абстрактна и поддается исчерпывающему формально-логическому размежеванию и разделению голосов. Поэтому следует говорить об особой риторической двуголосости в отличие от подлинной художественно-прозаической, или иначе — о двуголосой риторической передаче чужого слова (хотя бы и не чуждой художественным моментам) в отличие от двуголосого и з о б р а ж е н и я в романе с установкой на о б р а з я з ы к а.

Таково значение темы о говорящем человеке и его слове во всех областях быта и словесно-идеологической жизни. На основании сказанного можно утверждать, что в составе почти каждого высказывания социального человека — от краткой реплики бытового диалога до больших словесно-идеологических произведений (литературных, научных и иных) — налична значительная доля осознанных чужих слов в открытой или скрытой форме, переданных тем или иным способом. На территории почти каждого высказывания происходит напряженное взаимодействие и борьба своего и чужого слова, процесс их размежевания и их диалогического взаимоосвещения. Высказывание, таким образом, — гораздо более сложный и динамический организм, чем это кажется при учете лишь его предметной направленности и прямой одноголосой экспрессивности.

Тот факт, что одним из главных предметов человеческой речи является само слово, до сих пор не был достаточно учтен и оценен во всем его принципиальном значении. Не было широкого философского охвата всех относящихся сюда явлений. Не была понята специфичность этого предмета речи, требующего передачи и воспроизведения самого чужого слова: о чужом слове можно говорить только с помощью самого же чужого слова, правда, внося в него свои интенции и по-своему освещая его контекстом. Говорить о слове как о всяком другом предмете, т. е. тематически, без диалогизованной передачи, можно лишь тогда, когда это

слово чисто объектно, вещно; так можно говорить, например, о слове в грамматике, где нас именно интересует мертвая, вещная оболочка слова.

* * *

Все выработанные в быту и в идеологическом внехудожественном общении многообразнейшие формы диалогизованной передачи чужого слова используются в романе двояко. Во-первых, все эти формы даны и воспроизводятся в высказываниях — в бытовых и идеологических — персонажей романа, а также и во вводных жанрах — в дневниках, исповедях, публицистических статьях и т. п. Во-вторых, все формы диалогизованной передачи чужой речи могут быть и непосредственно подчинены задачам художественного изображения говорящего человека и его слова с установкой на образ языка, подвергаясь при этом определенному художественному переоформлению.

В чем же основное отличие всех этих внехудожественных форм передачи чужого слова от художественного изображения его в романе?

Все эти формы, даже там, где они ближе всего подходят к художественному изображению, как, например, в некоторых риторических двуголосых жанрах (пародийных стилизациях), направлены на высказывание индивидуального человека. Это практически заинтересованные передачи единичных чужих высказываний, в лучшем случае подымающиеся до обобщения высказываний в чужую речевую манеру как социально-типическую или характерную. Сосредоточенные на передаче высказываний (хотя бы и свободной и творческой передаче), эти формы не стремятся увидеть и закрепить за высказываниями образ осуществляющего себя в них, но не исчерпаемого ими, социального языка, притом именно — о б р а з, а не позитивную эмпирику этого языка. За каждым высказыванием в подлинном романе ощущается стихия социальных языков с их внутренней логикой и внутренней необходимостью. Образ языка раскрывает здесь не только действительность, но и возможности данного языка, его, так сказать, идеальные пределы и его тотальный целостный смысл, его правду и его ограниченность.

Поэтому двуголосость в романе в отличие от риторических и иных форм всегда стремится к двуязычию как к своему пределу. Поэтому эта двуголосость не может быть развернута ни в логические противоречия, ни в чисто драматические противопоставления. Этим определяется особенность романных диалогов, стремящихся к пределу взаимного непонимания людей, говорящих на разных языках.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что под социальным языком мы понимаем не совокупность лингвистических признаков, определяющих диалектологическое выделение и обособление языка, а конкретную и живую целокупность признаков его социального обособления, которое может осуществлять себя и в рамках лингвистически единого языка, определяясь семантическими сдвигами и лексикологическими отборами. Это — конкретный социально-языковой кругозор, обособляющий себя в пределах абстрактно-единого языка. Этот языковой кругозор часто не поддается строгому лингвистическому определению, но он чреват возможностями дальнейшего диалектологического обособления: это — потенциальный диалект, еще не оформившийся эмбрион его. Язык в его исторической жизни, в его разноречивом становлении наполнен такими потенциальными диалектами: они многообразно скрещиваются между собой, недоразвиваются и умирают, но некоторые расцветают в подлинные языки. Повторяем, исторически реален язык как разноречивое становление, кишащее будущими и бывшими языками, отмирающими чопорными языковыми аристократами, языковыми парвеню, бесчисленными претендентами в языки, более или менее удачливыми, с большей или меньшей широтою социального охвата, с той или иной идеологической сферой применения.

Образ такого языка в романе есть образ социального кругозора, образ социальной идеологемы, сросшейся со своим словом, со своим языком. Формальные признаки языков, манер и стилей в романе — символы социальных кругозоров. Внешние языковые особенности часто используются здесь как побочные признаки социально-языковой дифференциации, иногда даже в виде прямых авторских комментариев к речам героев. Например, в «Отцах и детях» Тургенев дает иногда такие указания об особенностях словоупотребления или произношения своих персонажей (кстати сказать, очень характерные с социально-исторической точки зрения). Вот три случая.

1) — Вот как. Ну, это я вижу, не по нашей части. Мы, люди старого века, мы полагаем, что без принсипов (Павел Петрович выговаривал это слово мягко, на французский манер. Аркадий, напротив, произносил «прынцип», налегая на первый слог...).

2) — Я эфтим хочу доказать, милостивый государь (Павел Петрович, когда сердился, с намерением говорил «эфтим» и «эфто», хотя очень хорошо знал, что подобных слов грамматика не допускает. В этой причуде сказывался остаток преданий александровского времени. Тогда тузы, в редких случаях, когда говорили на родном языке, употребляли одни эфто, другие — эхто: мы, мол, коренные русаки, и в то же время мы вельможи, которым позволяется пренебрегать школьными правилами).

3) Это гениальный господин! (Евдокия постоянно употребляла слово «господин» вместо «человек»).

Различное произношение слова «принципы» в данном случае является признаком, дифференцирующим разные культурно-исторические и социальные миры: мир барской помещичьей культуры 20-х — 30-х годов, воспитанной на французской литературе, чуждой латыни и немецкой науке, и мир разночинной интеллигенции 50-х годов, где задавали тон семинаристы и медики, воспитанные на латыни и на немецкой науке. Твердое латинско-немецкое произношение слова «принципы» победило в русском языке. Но и словоупотребление Кукшиной, говорившей вместо «человек» — «господин», укоренилось во всех низких и средних жанрах литературного языка.

Такие внешние и прямые наблюдения над особенностями языков персонажей характерны для романного жанра, но, конечно, не ими создается образ языка в романе. Эти наблюдения чисто объектны: авторское слово здесь лишь внешне касается характеризуемого языка как вещи, здесь нет внутренней диалогичности, характерной для образа языка. Подлинный образ языка имеет всегда диалогизованные двуголосые и двуязычные контуры (например, зоны героев, о которых мы говорили в предшествующей главе).

Роль обрамляющего изображаемую речь контекста в создании образа языка имеет первостепенное значение. Обрамляющий контекст, как резец скульптора, обтачивает границы чужой речи и высекает из сырой эмпирики речевой жизни образ языка; он сливает и сочетает внутреннюю устремленность самого изображаемого языка с его внешними объектными определениями. Изображающее и обрамляющее чужую речь авторское слово соз-

дает ей перспективу, распределяет тени и свет, создает ситуацию и все условия для ее звучания, наконец, проникает в нее изнутри, вносит в нее свои акценты и свои выражения, создает ей диалогизующий фон.

Благодаря этой способности языка, изображающего другой язык, звучать и вне его, и в нем, говорить о нем и в то же время говорить на нем и с ним, и, с другой стороны, способность изображаемого языка служить одновременно объектом изображения и говорить самому, — благодаря этой способности и могут быть созданы специфические романные образы языков. Поэтому для обрамляющего авторского контекста изображаемый язык менее всего может быть вещью, безгласным и безответным предметом речи, остающимся вне ее, как всякий иной предмет речи.

* * *

Все приемы создания образа языка в романе могут быть сведены к трем основным категориям: 1) гибридизация языков, 2) диалогизованное взаимоосвещение языков и 3) чистые диалоги языков.

Эти три категории приемов могут быть расчленены лишь in abstracto, in concreto они неразрывно сплетаются в единой художественной ткани образа.

Что такое гибридизация? Это смешение двух социальных языков в пределах одного высказывания, встреча на арене этого высказывания двух разных, разделенных эпохой или социальной дифференциацией (или и тем и другим) языковых сознаний.

Такое смешение двух языков в пределах одного высказывания — в романе нарочито художественный прием (точнее — система приемов). Но ненамеренная бессознательная гибридизация — один из важнейших модусов исторической жизни и становления языков. Можно прямо сказать, что язык и языки исторически изменяются в основном путем гибридизации, путем смешения разных социально-идеологических «языков», сосуществующих в пределах одного диалекта, разных диалектов, в пределах одного национального языка, разных языков, в пределах одной ветви, наконец, смешения разных ветвей и разных групп, как в историческом, так и в палеонтологическом прошлом языков, причем кратером для смешения служит всегда

высказывание[51]. О громадной творческой роли гибридов в истории русского литературного языка мы намерены говорить в другом месте[52].

Художественный образ языка по самому своему существу должен быть языковым гибридом (намеренным): здесь обязательно наличны два языковых сознания — изображаемое и изображающее, принадлежащее к иной языковой системе. Ведь если нет этого второго изображающего сознания, нет второй изображающей языковой воли, то перед нами уже не образ языка, а просто образец чужого языка, подлинный или поддельный.

Образ языка, как намеренный гибрид, — прежде всего гибрид сознательный (в отличие от исторического органического и темного языкового гибрида): это именно осознание одного языка другим языком, освещение его другим языковым сознанием. Образ языка может строиться только с точки зрения другого языка, принятого за норму.

Далее, в намеренном и сознательном гибриде смешиваются не два безличных языковых сознания (корреляты двух языков), а два индивидуализованных языковых сознания (корреляты двух высказываний, а не только двух языков) и две индивидуальных языковых воли: изображающее индивидуальное авторское сознание и воля и индивидуализованное языковое сознание и воля изображаемого персонажа. Ведь на этом изображаемом языке строятся конкретные единичные высказывания, следовательно, изображаемое языковое сознание обязательно должно быть воплощено в каких-то «авторах»[53], говорящих на данном языке, строящих на нем высказывания и, потому, вносящих в потенции языка свою актуализующую языковую волю. Таким образом, в намеренном и сознательном художественном гибриде участвуют два сознания, две воли, два голоса и, следовательно, два акцента.

Но, отмечая индивидуальный момент в намеренном гибриде, необходимо еще раз со всею силою подчеркнуть, что в роман-

---

[51] Такие исторические бессознательные гибриды, как гибриды, — двуязычны, — но, конечно, одноголосы.

[52] Для системы литературного языка характерна полуорганическая, полунамеренная гибридизация.

[53] Хотя бы эти «авторы» и были безличными, как при стилизациях жанровых языков и общего мнения.

ном художественном гибриде, строящем образ языка, индивидуальный момент, необходимый для актуализации языка и для подчинения его художественному целому романа (судьбы языков сплетаются здесь с индивидуальными судьбами говорящих людей), неразрывно связан с социально-языковым, т. е. романный гибрид не только двуголосый и двуакцентный (как в риторике), но и двуязычный, в нем не только (и даже не столько) два индивидуальных сознания, два голоса, два акцента, — но два социально-языковых сознания, две эпохи, две социальных группы, которые здесь, правда, не бессознательно смешались (как в органическом гибриде), а сознательно сошлись и борются на территории высказывания.

Далее, в намеренном романном гибриде не только и не столько смешиваются языковые формы, признаки двух языков и стилей, — но прежде всего сталкиваются заложенные в этих формах точки зрения на мир. Поэтому намеренный художественный гибрид — с м ы с л о в о й гибрид, но не абстрактно-смысловой, логический (как в риторике), а конкретный социально-смысловой.

Конечно, и в историческом органическом гибриде смешаны не только два языка, но и два социально-языковых (органических же) мировоззрения, — но здесь это глухое и темное смешение, а не сознательное сопоставление и противопоставление. Необходимо, однако, отметить, что как раз это глухое и темное смешение языковых мировоззрений в органических гибридах — исторически глубоко продуктивно: оно чревато новыми мировоззрениями, новыми «внутренними формами» словесного осознания мира.

Намеренный смысловой гибрид неизбежно внутренне диалогичен (в отличие от органического гибрида). Две точки зрения здесь не смешаны, а диалогически сопоставлены. Эта внутренняя диалогичность романного гибрида, как диалог социально-языковых точек зрения, не может быть, конечно, развернута в завершимый и четкий индивидуально-смысловой диалог: ей присуща известная органическая стихийность и безысходность.

Наконец, намеренный двуголосый и внутренне диалогизованный гибрид обладает совершенно специфической синтаксической структурой: в нем в пределах одного высказывания слиты два потенциальных высказывания, как бы две реплики возможного диалога. Правда, эти потенциальные реплики никогда не могут до конца актуализоваться, вылиться в законченные высказывания, но их недоразвитые формы явственно прощупываются в синтаксической конструкции двуголосого гибрида. Дело здесь,

конечно, не в смешении разнородных синтаксических форм, присущих разным языковым системам (как это может иметь место в органических гибридах), но именно в слиянии двух высказываний в одно высказывание. Такое слияние возможно и в одноязычных риторических гибридах (и здесь оно даже синтаксически более четко). Для романного же гибрида характерно слияние в одном высказывании двух социально различных высказываний. Синтаксическая конструкция намеренных гибридов изломана двумя индивидуализованными языковыми волями.

Резюмируя характеристику романного гибрида, мы можем сказать: в отличие от темного смешения языков в живых высказываниях на исторически становящемся языке (в сущности, всякое живое высказывание на живом языке в той или иной степени гибридно), романный гибрид — художественно организованная система сочетания языков, система, имеющая своей целью с помощью одного языка осветить другой язык, вылепить живой образ другого языка.

Намеренная художественно направленная гибридизация — один из существеннейших приемов построения образа языка. Необходимо отметить, что при гибридизации освещающий язык (обычно — система современного литературного языка) сам в известной степени объективируется до образа. Чем шире и глубже применяется в романе прием гибридизации, притом не с одним, а с несколькими языками, тем объектнее становится сам изображающий и освещающий язык и превращается, наконец, в один из образов языков романа. Классические примеры: «Дон Кихот», английский юмористический роман (Филдинг, Смоллетт, Стерн) и немецкий романтико-юмористический роман (Гиппель и Жан-Поль). В этих случаях обычно объективируется и самый процесс писания романа и образ романиста (отчасти уже в «Дон Кихоте», затем у Стерна, у Гиппеля, у Жан-Поля).

От гибридизации в собственном смысле отличается внутреннедиалогизованное взаимоосвещение языковых систем в их целом. Здесь уже нет прямого смешения двух языков в пределах одного высказывания, — здесь актуализован в высказывании только один язык, но он дан в с в е т е д р у г о г о языка. Этот второй язык не актуализуется и остается вне высказывания.

Самой характерной и ясной формой такого внутреннедиалогизованного взаимоосвещения языков является с т и л и з а ц и я.

Всякая подлинная стилизация, как уже сказано, есть художественное изображение чужого языкового стиля, есть художественный образ чужого языка. В ней обязательно наличны два индивидуализованных языковых сознания: изображающее (т. е. языковое сознание стилизатора) и изображаемое, стилизуемое. Стилизация отличается от прямого стиля именно этим наличием второго языкового сознания (современного стилизатору и его аудитории), в свете которого и воссоздается стилизуемый стиль, на фоне которого он приобретает новый смысл и значение.

Это второе языковое сознание стилизатора и его современников работает на материале стилизуемого языка; непосредственно о предмете стилизатор говорит только на этом чужом для него стилизуемом языке. Но самый этот стилизуемый язык показан в свете современного языкового сознания стилизатора. Современный язык дает определенное освещение стилизуемому языку: выделяет одни моменты, оставляет в тени другие, создает особую акцентуировку его моментов, как моментов языка, создает определенные резонансы стилизуемого языка с современным языковым сознанием, одним словом, создает свободный образ чужого языка, выражающий не только стилизуемую, но и стилизующую языковую и художественную волю.

Такова стилизация. Другой, наиболее близкий к ней тип диалогизованного взаимоосвещения — в а р и а ц и я. При стилизации языковое сознание стилизатора работает исключительно на материале стилизуемого языка: оно освещает этот стилизуемый язык, привносит в него свои чужеязыковые интересы, но не свой чужеязыковой современный материал. Стилизация, как таковая, должна быть выдержана до конца. Если же современный языковой материал (слово, форма, оборот и т. п.) проник в стилизацию, — то это ее недостаток, ошибка, анахронизм, модернизм.

Но такая невыдержанность может стать нарочитой и организованной: стилизующее языковое сознание может не только освещать стилизуемый язык, но и само получить слово и вносить свой тематический и языковой материал в стилизуемый язык. В этом случае перед нами уже не стилизация, а вариация, часто переходящая в прямую гибридизацию.

Вариация свободно вносит чужеязыковой материал в современные темы, сочетает стилизуемый мир с миром современного сознания, ставит стилизуемый язык, испытуя его, в новые и невозможные для него самого ситуации.

Значение стилизации как прямой, так и вариации, в истории романа очень велико и уступает только значению пародии. На стилизациях проза училась художественному изображению языков, правда, языков сложившихся и стилистически оформившихся (или прямо — стилей), а не сырых и часто еще потенциальных языков живого разноречия (становящихся и еще не имеющих стиля). Образ языка, создаваемый стилизацией, — наиболее спокойный и художественно завершенный образ, допускающий максимум доступного для романной прозы эстетизма. Поэтому великие мастера стилизации, как Мериме, Стендаль, Франс, Анри де Ренье и другие, и были представителями эстетизма в романе (в узких пределах доступного этому жанру).

Значение стилизации в эпохи формирования основных направлений и стилистических линий романного жанра — особая тема, которой мы коснемся в последней, исторической главе книги.

В другом типе диалогизованного взаимоосвещения языков интенции изображающего слова не согласны с интенциями изображаемого слова, противоборствуют им, изображают действительный предметный мир не с помощью изображаемого языка, как продуктивной точки зрения, а путем его разоблачающего разрушения. Такова — пародийная стилизация.

Однако такая пародийная стилизация может создавать образ языка и соответствующего ему мира лишь при условии, если она не является голым и поверхностным разрушением чужого языка, как в риторической пародии. Чтобы быть существенной и продуктивной, пародия должна быть именно пародийной стилизацией, т. е. должна воссоздавать пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир.

Между стилизацией и пародией располагаются, как между пределами, многообразнейшие формы взаимоосвещения языков и прямых гибридов, определяемые многообразнейшими взаимоотношениями языков, языковых и речевых воль, встретившихся в пределах одного высказывания. Борьба, происходящая внутри слова, степень сопротивления, оказываемого пародируемым словом пародирующему, степень оформленности изображаемых социальных языков и степени их индивидуализации при изображении, наконец, окружающее разноречие, всегда служащее

диалогизующим фоном и резонатором, — создают разнообразие приемов изображения чужого языка.

Диалогическое сопоставление чистых языков в романе рядом с гибридизацией и диалогизованным взаимоосвещением их является могущественным средством создания образов языков. Диалогическое сопоставление я з ы к о в (а не с м ы с л о в в пределах языка) очерчивает границы языков, создает ощущение этих границ, заставляет прощупывать пластические формы языков.

Самый диалог в романе, как композиционная форма, неразрывно связан с диалогом языков, звучащим в гибридах и в диалогизующем фоне романа. Поэтому диалог в романе — диалог особого рода. Прежде всего он, как мы уже говорили, не может быть исчерпан в сюжетно-прагматических диалогах действующих лиц. Он чреват бесконечным разнообразием сюжетно-прагматических диалогических противостояний, которые его не разрешают и разрешить не могут, которые как бы только иллюстрируют (как один из многих возможных) этот безысходный глубинный диалог языков, определяемый самим социально-идеологическим становлением языков и общества. Диалог языков — это не только диалог социальных групп в статике их сосуществования, но и диалог времен, эпох и дней, умирающего, живущего, рождающегося: сосуществование и становление слиты в неразрывное конкретное единство противоречивого и разноречивого многообразия. В него погружены сюжетно-прагматические романные диалоги; от него, то есть от диалога языков, они заимствуют свою безысходность, свою недосказанность и недоразуменность, свою жизненную конкретность, свою «натуралистичность», — все то, что так резко отличает их от чисто драматических диалогов.

Чистые языки в романе в диалогах и в монологах романных персонажей подчиняются той же задаче создания образа языка.

Самый сюжет подчинен этой задаче — соотнесения и взаимного освещения языков. Романный сюжет должен организовать раскрытие социальных языков и идеологий, их показ и их испытание: испытание слова, мировоззрения и идеологически обоснованного поступка или показ быта социальных, исторических и национальных миров и мирков (описательные, бытовые и географические романы), или социально-идеологических миров эпох (мемуарный роман, разновидности исторического

романа), или возрастов и поколений в связи с эпохами и социально-идеологическими мирами (романы воспитания и становления). Одним словом, романный сюжет служит изображению говорящих людей и их идеологических миров. Создание образов языков — ведущая стилистическая задача романного жанра*.

* * *

Всякий роман в его целом с точки зрения воплощенного в нем языка и языкового сознания есть гибрид. Но подчеркиваем еще раз: намеренный и сознательный художественно организованный гибрид, а не темное механическое смешение языков (точнее — элементов языков). Художественный образ языка — такова цель намеренной романной гибридизации.

Поэтому романист вовсе не стремится к лингвистически точному и полному воспроизведению эмпирики вводимых им чужих языков, — он стремится лишь к художественной выдержанности образов этих языков.

Например, роман А. Толстого «Петр Первый» есть намеренный гибрид современного литературного языка с языком Петровской эпохи (замысел романа — взаимоосвещение Петровской эпохи и нашей); но Петровский язык вовсе не дан здесь, как точно воспроизведенная лингвистическая реальность. Язык Петровской эпохи простилизован и художественно выдержан Толстым, как образ языка эпохи и образ сознания эпохи.

Художественный гибрид требует громадного труда: он насквозь простилизован, продуман, взвешен, дистанциирован. Этим он в корне отличается от того легкомысленного, бездумного и бессистемного, часто граничащего с простой безграмотностью, смешения языков у ряда современных прозаиков, на которое недавно

---

* Узнание в чужом языке своего языка, в чужом кругозоре — своего кругозора. Идеологический перевод чужого языка. Преодоление чуждости только случайной, внешней и кажущейся.

Положительная модернизация в историческом романе, стирание граней времен, узнание в прошлом вечного настоящего. Связь с проблемой дегероизации.

столь справедливо ополчился Горький[54]. В таких гибридах нет сочетания выдержанных систем языка, а просто смешение элементов языка. Это не оркестровка разноречием, а в большинстве случаев просто не чистый и не обработанный прямой авторский язык. Известный отход от литературного языка и традиционного литературного мышления, которого допускает и требует роман (например, отход Сервантеса от романного языка его современности), никогда не был, конечно, результатом плохого знания этого языка, — он был следствием объективации этого языка в результате определенных социально-исторических сдвигов эпохи.

Роман не только не освобождает от необходимости глубокого и тонкого знания литературного языка, но требует, кроме того, еще знания и языков разноречия. Роман требует расширения и углубления языкового кругозора, утончения нашего восприятия социально-языковых оттенков и дифференциаций.

Глава пятая

ДВЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ЛИНИИ ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНА

Роман — выражение галилеевского языкового сознания, отказавшегося от абсолютизма единого и единственного языка, т. е. от признания своего языка единственным словесно-смысловым центром идеологического мира, и осознавшего множественность национальных и, главное, социальных языков, равно могущих быть «языками правды», но и равно относительных, объектных и ограниченных языков социальных групп, профессий и быта. Роман предполагает словесно-смысловую децентрализацию идеологического мира, известную языковую бесприютность литературного сознания, утратившего непререкаемую и единую языковую среду идеологического мышления, оказавшегося среди социальных языков в пределах одного

[54] В этот ряд мы не включаем Панферова.

языка и среди национальных языков в пределах одной культуры (эллинистической, христианской, протестантской), одного культурно-политического мира (эллинистических государств, Римской империи и т. п.).

Дело идет об очень важном и, в сущности, радикальном перевороте в судьбах человеческого слова: о существенном освобождении культурно-смысловых и экспрессивных интенций от власти одного и единого языка, а, следовательно, и об утрате ощущения языка как мифа, как абсолютной формы мышления. Для этого недостаточно одного открытия разноязычия культурного мира и разноречивости собственного национального языка, — необходимо открытие существенности этого факта и всех вытекающих из него последствий, что возможно лишь при определенных социально-исторических условиях.

Чтобы стала возможной художественно глубокая игра социальными языками, необходимо радикальное изменение ощущения слова в общелитературном и языковом плане. Необходимо освоиться со словом как с объектным, характерным, но в то же время и интенциональным явлением, необходимо научиться ощущать «внутреннюю форму» (в гумбольдтовском смысле) в чужом языке и «внутреннюю форму» своего языка как чужую; нужно научиться ощущать объектность, типичность, характерность не только действий, жестов и отдельных слов и выражений, но и точек зрения, мировоззрений и мироощущений, органически единых с выражающим их языком. Это возможно только для сознания, органически причастного универсуму взаимоосвещающихся языков. Для этого необходимо существенное пересечение языков в данном одном сознании, равно причастном этим нескольким языкам.

Децентрализация словесно-идеологического мира, находящая свое выражение в романе, предполагает существенно дифференцированную социальную группу, находящуюся в напряженном и существенном взаимодействии с другими социальными группами. Замкнутое сословие, каста, класс в своем внутренне-едином и устойчивом ядре, если они не охвачены разложением и не выведены из своего внутреннего равновесия и самодовления, не могут быть социально продуктивной почвой для развития романа: факт разноречия и разноязычия может здесь спокойно игнорироваться литературно-языковым сознанием с высоты его непререкаемо-авторитетного единого языка. Разноречие, бушующее за пределами этого замкнутого культурного мира с его литературным язы-

ком, способно посылать в низкие жанры только чисто объектные, безинтенциональные речевые образы, слова-вещи, лишенные романно-прозаических потенций. Нужно, чтобы разноречие захлестнуло бы культурное сознание и его язык, проникло бы до его ядра, релятивировало бы и лишило наивной бесспорности основную языковую систему идеологии и литературы.

Но и этого мало. Даже раздираемый классовыми противоречиями и социальной борьбой коллектив, если он остается национально замкнутым и изолированным, — еще недостаточная социальная почва для глубокой релятивизации литературно-языкового сознания, для перестройки его на новый прозаический лад. Внутренняя разноречивость литературного диалекта и его внелитературного окружения, т. е. всего диалектологического состава данного национального языка, должна ощутить себя объятой океаном разноязычия, притом существенного, раскрывшегося в полноте своей интенциональности, своих мифологических, религиозных, социально-политических, литературных и иных культурно-идеологических систем. Пусть это вненациональное разноязычие и не проникнет в систему литературного языка и прозаических жанров (как проникают туда внелитературные диалекты того же языка), — но это внешнее разноязычие укрепит и углубит внутреннюю разноречивость самого литературного языка, ослабит власть предания и традиций, еще сковывающих языковое сознание, разложит систему национального мифа, органически сросшегося с языком, и, собственно, впервые до конца разрушит мифическое и магическое ощущение языка и слова. Существенная причастность чужим культурам и языкам (одно без другого невозможно) неизбежно приводит к разъединению интенций и языка, мысли и языка, экспрессии и языка.

Мы говорим о разъединении в смысле разрушения той абсолютной сращенности между идеологическим смыслом и языком, которою определяется мифологическое и магическое мышление. Абсолютная сращенность между словом и конкретным идеологическим смыслом есть, безусловно, одна из существенных конститутивных особенностей мифа, определяющая развитие мифологических образов, с одной стороны, и специфическое ощущение языковых форм, значений и стилистических сочетаний — с другой. Мифологическое мышление во власти своего языка, который из себя самого порождает мифологическую действительность и свои языковые связи и взаимоотношения выдает

за связи и взаимоотношения моментов самой действительности (переход языковых категорий и зависимостей в категории теогонические и космогонические), — но и язык во власти образов мифологического мышления, которые сковывают его интенциональное движение, затрудняя языковым категориям приобретать общность и гибкость, более чистую формальность (в результате их сращенности с конкретно-вещными отношениями) и ограничивают экспрессивные возможности слова[55].

Конечно, эта полнота власти мифа над языком и языка над восприятием и мышлением действительности лежит в доисторическом и потому неизбежно гипотетическом прошлом языкового сознания[56]. Но и там, где абсолютизм этой власти давно отменен — уже в исторические эпохи языкового сознания, — мифологическое ощущение языкового авторитета и непосредственность отдачи всего смысла и всей экспрессии его непререкаемому единству достаточно сильны во всех высоких идеологических жанрах, чтобы исключить возможность художественно существенного использования языковой разноречивости в больших формах литературы. Сопротивление единого канонического языка, укрепленного непоколебленным еще единством национального мифа, еще слишком сильно, чтобы разноречие могло релятивировать и децентрализовать литературно-языковое сознание. Эта словесно-идеологическая децентрализация произойдет лишь тогда, когда национальная культура утратит свою замкнутость и самодовление, когда она осознает себя среди других культур и языков. Этим будут подрыты корни мифического ощущения языка, зиждущего-

---

[55] Мы не можем входить здесь в существо проблемы взаимоотношения языка и мифа. В соответствующей литературе проблема эта до последнего времени трактовалась в психологическом плане с установкой на фольклор и без связи с конкретными проблемами истории языкового сознания (Штейнталь, Лацарус, Вундт и др.). У нас в существенную связь вопросы поставлены Потебнею и Веселовским. Более существенную связь с проблемами языкознания дают работы Узенера и, в особенности, работа Кассирера «Philosophie der symbolischen Formen» (1923 г.). Об основных событиях истории языкового сознания см. в работах Дильтея и его школы. Новый свет на эти вопросы проливает яфетидология (работы ак. Марра и его учеников).

[56] Впервые эта гипотетическая область начинает становиться достоянием науки в «палеонтологии значений» яфетидологов.

ся на абсолютном слиянии идеологического смысла с языком; будет вызвано острое ощущение границ языка, границ социальных, национальных и смысловых; язык раскроется в своей человеческой характерности, за его словами, формами, стилями начнут сквозить национально характерные, социально типичные лица, образы говорящих, притом за всеми слоями языка без исключения, и за наиболее интенциональными — за языками высоких идеологических жанров. Язык, точнее — языки, сам становится художественно завершимым образом человечески характерного мироощущения и мировоззрения. Язык из непререкаемого и единственного воплощения смысла и правды становится одной из возможных рабочих гипотез смысла.

Аналогично обстоит дело и там, где единый и единственный литературный язык — чужой язык. Необходимо разложение и падение связанного с ним религиозного, политического и идеологического авторитета. В процессе этого разложения и созревает художественно-прозаическое децентрализованное языковое сознание, опирающееся на социальное разноречие национальных разговорных языков.

Так появляются зачатки романной прозы в разноязычном и разноречивом мире эллинистической эпохи, в императорском Риме, в процессе разложения и падения средневековой церковной словесно-идеологической централизации. Так и в новое время расцвет романа связан всегда с разложением устойчивых словесно-идеологических систем и с усилением и интенционализацией в противовес им языковой разноречивости как в пределах самого литературного диалекта, так и вне его.

* * *

Вопрос об античной романной прозе очень сложен. Зачатки подлинной двуголосой и двуязычной прозы здесь не всегда довлели роману, как определенной композиционной и тематической конструкции, и даже по преимуществу расцветами в иных жанровых формах: в реалистических новеллах, в сатирах[57], в не-

---

[57] Общеизвестны иронические самоосвещения в сатирах Горация. Дильтеанец Миш (см. G e o r g M i s c h. «Geschichte der Autobiographie», Bd. I «Das Altertum». B. G. Teubner, 1907) совершенно справедливо под-

которых биографических и автобиографических формах[58], в некоторых чисто риторических жанрах (например, в диатрибе)[59], в исторических и, наконец, эпистолярных жанрах[60]. Повсюду здесь — зачатки подлинной романно-прозаической оркестровки смысла разноречием. В этом двуголосом подлинно-прозаическом плане построены и дошедшие до нас варианты «романа об осле» (лжелукиановский и апулеевский) и роман Петрония.

Таким образом, на античной почве сложились важнейшие элементы двуголосого и двуязычного романа, оказавшие в сред-

---

черкивает их значение для истории реалистического Ichroman'а и применяет к ним термин Г. Пари: «фрагменты исповеди без покаяния» (с. 223). Г. Пари употребил это выражение о прозаичнейшем поэте Франсуа Вийоне: (G. P a r i s. «F. Villon», 1901). Юмористическая установка по отношению к собственному «я» в сатирах всегда включает в себя элементы пародийной стилизации обычных подходов, чужих точек зрения и ходячих мнений. Еще ближе к романной оркестровке смысла сатиры Марка Варрона. Так, в сатире «Sesculixes» дается юмористическое изображение жизненных и духовных похождений героя (автора); по сохранившимся фрагментам можно судить о наличии пародийной стилизации ученой и морально-проповеднической речи. Ш м и д в книге «Der griechische Roman» рассматривает это произведение как прообраз для дальнейшего развития мениппповой сатиры в форму Ichroman'а. Ценнейшие указания и материалы в указанной книге Миша в разделе: «Die Selbstdarstellung in den realistischen Literaturformen» (с. 216—228).

[58] Элементы оркестровки разноречием и зачатки подлинного прозаического стиля в «Апологии Сократа». Вообще образ Сократа и его речей носит у Платона подлинно-прозаический характер. Но особенно интересны формы христианской автобиографии, сочетающие исповедальную историю обращения с элементами авантюрного и нравоописательного романа, о которых до нас дошли сведения (самые произведения не сохранились): Диона Хризостома, Юстина (мученика), Киприана и так называемый Климентинский круг легенд. Наконец, те же элементы мы найдем и у Боэция.

[59] Из всех риторических форм эллинизма диатриба заключает в себе наибольшее количество романно-прозаических потенций: она допускает и даже требует разнообразия речевых манер, драматизованного и пародийно-исторического воспроизведения чужих точек зрения, допускает смешение стихов и прозы и т. п. См. P. W e n d l a n d «Die hellenistisch-römische Kultur», гл. V-я. Об отношении риторических форм к роману см. дальше.

[60] Достаточно назвать письма Цицерона к Аттику.

ние века и в новое время могущественное влияние на важнейшие разновидности романного жанра: на роман испытания (житийно-исповедально-проблемно-авантюрную его ветвь — до Достоевского и наших дней), на роман воспитания и становления, особенно на автобиографическую его ветвь, на бытовой сатирический роман и др., т. е. на те именно разновидности романного жанра, которые непосредственно вводят диалогизованное разноречие в свой состав, притом разноречие низких жанров и бытовое. Но на самой античной почве эти элементы, рассеянные по многообразным жанрам, не слились в единое полноводное русло романа, а определили собой только единичные неполносложные образцы этой стилистической линии романа (Апулей и Петроний).

К совершенно иной стилистической линии относятся так называемые «софистические романы»[61]. Романы эти характеризуются резкой и последовательной стилизацией всего материала, т. е. чисто монологическою выдержанностью стиля (абстрактно-идеализирующего). Между тем именно софистические романы композиционно и тематически, по-видимому, наиболее полно выражают природу романного жанра на античной почве. Они оказывали могущественнейшее влияние и на развитие высоких жанровых разновидностей европейского романа почти до XIX-го века: на средневековый роман, на роман XV—XVI вв. («Амадис» и, особенно, на «пастушеский роман»), на роман барокко и, наконец, даже на роман просветителей (например, Вольтера). Они же в значительной степени определили и те теоретические представления о романном жанре и его требованиях, которые были господствующими до конца XVIII века[62].

---

[61] См. о них: Erwin Rohde: «Der griechische Roman und seine Vorläufer»; E. Schwartz: «Fünf Vorträge über den griechischen Roman»; W. Schmid: «Der griechische Roman» (N. Jahrb. für das klass. Altertum XIII).

На русском языке см. Б. Грифцов: «Теория романа», а также вступительную статью к переводу романа Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт» А. Болдырева (изд. «Всемирной литературы», Гиз, М., 1925 г.); в статье освещено современное положение вопроса о софистическом романе.

[62] Эти представления нашли свое выражение в первом и авторитетнейшем специальном исследовании о романе — в книге Huet «Essay sur l'origine des romans» (1670 г.). В области специальных проблем

Абстрактно-идеализующая стилизация софистического романа допускает известное разнообразие стилистических манер, что неизбежно при разнообразии тех относительно самостоятельных конструктивных частей и жанров, которые в таком изобилии вводятся в состав романа: рассказ от автора и рассказы действующих лиц и свидетелей, описания страны, природы, городов, достопримечательностей, произведений искусства, описания, стремящиеся к законченности и к известной специальной ценности, рассуждения, также стремящиеся к законченной исчерпанности своих ученых, философских, моральных тем, афоризмы, вставные рассказы, риторические речи, относящиеся к различным риторическим формам, письма, развитой диалог. Правда, степень стилистической самостоятельности этих частей резко не соответствует степени конструктивной самостоятельности и жанровой законченности их, но — главное — все они, по-видимому, равно интенциональны и равно условны, лежат в одной словесно-смысловой плоскости, одинаково и прямо выражают авторские интенции.

Однако самая условность и крайняя (абстрактная) последовательность этой стилизации сама по себе специфична. За ней нет никакой единой, существенной и прочной идеологической системы — религиозной, социально-политической, философской и т. п. Софистический роман абсолютно децентрализован идеологически (как и вся риторика «второй софистики»). Единство стиля предоставлено здесь самому себе, ни в чем не укоренено, не укреплено единством культурно-идеологического мира; единство этого стиля — периферийно, «словесно». Самая абстрактность и крайняя отрешенность этой стилизации говорит о том океане существенного разноречия, из которого подымается словесное единство этих

античного романа эта книга нашла свою смену лишь в работе Э. Роде, т. е. только через двести лет (1876 г.). В области литературно-критической мысли новые представления об идее и задачах романного жанра дает Бланкенбург в своей (вышедшей анонимно) книге: «Versuch über den Roman» (1774 г.) и несколько раньше Виланд в своем знаменитом предисловии к «Агатону» (1766–1767 гг.). Бланкенбург, опираясь преимущественно на романы Виланда (именно — «Агатон») и Филдинга, развивает идею проблемного и психологического «романа воспитания», изображающего становление человека, его путь к «природе и правде» через разноречивый мир. С Бланкенбурга, таким образом, начинается теоретическое осознание существенных сторон романного жанра.

произведений, подымается, вовсе не преодолевая этого разноречия путем погружения в свой предмет (как в подлинной поэзии). Но мы, к сожалению, не знаем, в какой мере рассчитан этот стиль на восприятие его именно на фоне этого разноречия. Ведь совсем не исключена возможность диалогической соотнесенности его моментов с соответствующими языками разноречия. Мы не знаем, какие функции несут здесь, например, те многочисленнейшие и разнородные реминисценции, которыми полны эти романы: прямо интенциональную, как поэтическая реминисценция, или иную — прозаическую, то есть, может быть, эти реминисценции являются двуголосыми образованиями. Всегда ли прямо интенциональны, полносмысленны, рассуждения и сентенции? Не носят ли они часто иронического или прямо пародийного характера? В целом ряде случаев самое композиционное место их заставляет нас это предполагать. Так, где длинные и отвлеченные рассуждения несут ретардирующую функцию и перебивают рассказ в самый острый и напряженный момент его, там самая неуместность их (особенно, где педантически обстоятельные рассуждения цепляются за нарочито случайный повод) бросает на них объектную тень и заставляет подозревать пародийную стилизацию[63][*].

Пародию, если она не груба (т. е. именно там, где она художественно-прозаична), вообще очень трудно раскрыть, не зная ее чуже-словесного фона, ее второго контекста. В мировой литературе, вероятно, немало таких произведений, о пародийном характере которых мы теперь даже и не подозреваем. И вообще, как мы дальше увидим, существуют такие типы и разновидности двуголосого слова, двуголосость которых очень легко утрачивается и которые при одноголосой прямой переакцентуации их не теряют полностью своего художественного значения (они сливаются с массою прямых авторских слов).

Наличие пародийной стилизации и иных разновидностей двуголосого слова в софистическом романе несомненно[64], но трудно

---

[63] Ср. с крайней формой этого приема у Стерна и с более разнообразными колебаниями степеней пародийности у Жан-Поля.

[*] В мировой литературе безоговорочно сказанных и чисто одноголосых слов очень мало. Но мы смотрим на мировую литературу с очень ограниченного в пространстве и времени островка однотонной и одноголосой словесной культуры.

[64] Так, Болдырев в указанной статье отмечает пародийное использование Ахиллом Татием традиционного мотива вещего сна. Болдырев,

сказать, каков их удельный вес в нем. Для нас в значительной степени утрачен тот разноречивый словесно-смысловой фон, на котором звучали эти романы и с которым они были диалогически соотнесены. Может быть, та абстрактно-прямолинейная стилизация, которая кажется нам в этих романах столь однообразной и плоской, на фоне современного им разноречия казалась живее и разнообразнее, ибо вступала в двуголосую игру с моментами этого разноречия и перекликалась с ними диалогически.

Софистический роман зачинает первую (как мы ее условно назовем) стилистическую линию европейского романа. В отличие от второй линии, которая на античной почве только подготовлялась в разнороднейших жанрах и не оформилась еще в законченном романном типе (таким законченным типом второй линии нельзя считать ни апулеевский, ни петрониевский роман), — первая линия нашла в софистическом романе достаточно полное и законченное выражение, определившее, как уже сказано, всю последующую историю этой линии. Основная особенность ее — одноязычие и одностильность (более или менее строго выдержанные); разноречие остается вне романа, но оно определяет его, как диалогизующий фон, с которым полемически и апологетически соотнесен язык и мир романа.

И в дальнейшей истории европейского романа мы наблюдаем те же две основные линии его стилистического развития. Вторая линия, к которой принадлежат величайшие представители романного жанра (разновидности и отдельные произведения), вводит социальное разноречие в состав романа, оркеструя им свой смысл и часто вовсе отказываясь от прямого и чистого авторского слова. Первая линия, наиболее сильно воспринимавшая и влияние софистического романа, оставляет (в основном) разноречие вне себя, т. е. вне языка романа; этот язык специфически, по-романному, стилизован, однако, как сказано, он установлен на восприятие его именно на фоне разноречия, с различными моментами которого он диалогически соотнесен. Абстрактная идеализующая стилизация таких романов определяется, следовательно, не только своим предметом и прямой экспрессией говорящего (как в чисто поэтическом слове), но и чужим словом, разноречием. Эта стилизация инвольвирует оглядку на чужие языки, на иные точки зрения и иные предметно-смысловые

впрочем, считает роман Татия уклоняющимся от традиционного типа в сторону приближения к комическому роману нравов.

кругозоры. Таково одно из существеннейших отличий романной стилизации от поэтической.

Как первая, так и вторая стилистическая линия романа, в свою очередь, разделяется на ряд своеобразных стилистических вариаций. Наконец, обе линии скрещиваются и многообразно переплетаются, т. е. стилизация материала соединяется с его разноречивой оркестровкой.

* * *

Несколько слов о классическом стихотворном рыцарском романе.

Литературно-языковое (и шире — идеологически-языковое) сознание творцов и аудитории этих романов было сложно: с одной стороны, оно было социально-идеологически централизовано, слагаясь на твердой и устойчивой сословно-классовой почве. Это сознание было почти кастовым по своей уверенной социальной замкнутости и самодовлению. Но в то же время это сознание не обладало единым языком, органически сросшимся с единым же культурно-идеологическим миром мифа, преданий, верований, традиций, идеологических систем. В культурно-языковом отношении оно было глубоко децентрализовано и в значительной степени интернационально. Конститутивным для этого литературно-языкового сознания был прежде всего разрыв между языком и материалом, с одной стороны, и между материалом и современной действительностью — с другой. Оно жило в мире чужих языков и чужих культур. В процессе их переработки, ассимиляции, подчинения их единству сословно-классового кругозора и его идеалов, и, наконец, в процессе противопоставления себя окружающему разноречию народных низов слагалось и формировалось литературно-языковое сознание творцов и слушателей стихотворного рыцарского романа. Оно непрерывно имело дело с чужим словом и с чужим миром: античная литература, раннехристианская легенда, бретонско-кельтские сказания (но не родной народный эпос, который достигал своего расцвета в ту же эпоху, что и рыцарский роман, параллельно с ним, но независимо от него и без всякого на него влияния) — все это служило тем разнородным и разноязычным (латинский и национальные языки) материалом, в который облекалось, преодолевая его чуждость, единство

сословно-классового сознания рыцарского романа. Перевод, переработка, переосмысление, переакцентуация — многостепенная взаимоориентация с чужим словом и с чужою интенцией — таков процесс формирования литературного сознания, творившего рыцарский роман. Пусть не все этапы этого процесса взаимоориентации с чужим словом проделывались индивидуальным сознанием того или иного творца рыцарского романа, — но процесс этот совершался в литературно-языковом сознании эпохи и определял творчество отдельных индивидов. Материал и язык не были даны в безусловном единстве (как для творцов эпоса), а были разорваны, разобщены и должны были искать друг друга.

Этим и определяется своеобразие стиля рыцарского романа. В нем нет ни грана языковой и речевой наивности. Наивность (если она вообще в нем есть) нужно отнести на счет еще не разложенного и упроченного сословно-классового единства. Это единство сумело проникнуть во все элементы чужого материала, сумело их переоформить и переакцентуировать в такой степени, что мир этих романов кажется нам эпически единым миром. Классический стихотворный рыцарский роман действительно лежит на границе между эпосом и романом, но все же он отчетливо переступает эту границу в сторону романа. Такие наиболее глубокие и совершенные образцы этого жанра, как «Парцифаль» Вольфрама, являются уже подлинными романами. Вольфрамовского «Парцифаля» уже никак нельзя отнести к чистой первой стилистической линии романа. Этот роман — первый глубоко и существенно двуголосый немецкий роман, сумевший совместить безусловность своих интенций с тонким и мудрым соблюдением дистанций по отношению к языку, с легкой объектностью и относительностью этого языка, чуть-чуть отодвинутого от уст автора легкой усмешкой[65].

---

[65] «Парцифаль» — первый проблемный роман и роман становления («Entwicklungsroman»). Он открывает ряд: «Parzifal» — «Simplicissimus» — «Wilhelm Meister» — «Grüner Heinrich».

Эта жанровая разновидность — в отличие от чисто дидактического (риторического), преимущественно одноголосого, романа воспитания («Киропедия» — «Телемак» — «Эмиль») — требует двуголосого слова. Своеобразную вариацию этой разновидности представляет собою юмористический роман воспитания с резким пародийным уклоном: «Tom Jones» (Fielding) — «Agathon» (Wieland) — «Tobias Knaut» (Wezel) — «Lebensläufe in aufsteigender Linie» (Hippel) — «Titan» (Jean Paul).

* * *

С первыми прозаическими романами в языковом отношении дело обстояло аналогично. Момент перевода и переработки здесь выступает еще резче и грубее. Можно прямо сказать, что европейская романная проза рождается и вырабатывается в процессе свободного (переоформляющего) перевода чужих произведений. Только в процессе рождения французской романной прозы момент перевода в собственном смысле не был столь характерен, — здесь для этого процесса более существенен момент «переложения» эпических стихов в прозу: прозаический роман — «roman dérimé». Рождение же романной прозы в Германии особенно символически наглядно: здесь она создается онемеченной французской аристократией путем перевода и переложения французской прозы или стихов. Графиня Елизавета фон Нассау-Саарбрюккен (Gr. Elisabeth von Nassau-Saarbrücken) переводит на немецкий язык французскую прозу («Loher und Maller»), которую перевела за 30 лет перед тем ее мать с латинского источника на французский язык. Затем эта начинательница немецкого прозаического романа переводит прозой некоторые французские эпические песни. Так зачинается романная проза в Германии.

Языковое сознание творцов прозаического романа было вполне децентрализовано и релятивизовано. Оно свободно блуждало между языками за своими материалами, с легкостью отрешая любой материал от любого языка (в кругу доступных) и приобщая его «своему» языку и миру. И этот «свой язык» — еще неустойчивый, еще слагающийся — не оказывал никакого сопротивления переводчику-перелагателю. В результате — полный разрыв между языком и материалом, их глубокое равнодушие друг к другу. Из этой-то взаимной чуждости языка и материала и рождается специфический «стиль» этой прозы.

В сущности, здесь нельзя даже говорить о стиле, но лишь о форме изложения. Здесь именно происходит замена стиля изложением. Стиль определяется существенным и творческим отношением слова к своему предмету, к самому говорящему и к чужому слову; он стремится органически приобщить материал языку и язык материалу. Стиль вовсе не излагает нечто уже помимо этого изложения сложившееся и словесно оформленное, данное, — стиль или непосредственно и прямо проникает в предмет,

как в поэзии, или преломляет свои интенции, как в художественной прозе (ведь и прозаик-романист не излагает чужую речь, а строит ее художественный образ). Так, стихотворный рыцарский роман, хотя он также определялся разрывом между материалом и языком, преодолевает этот разрыв, приобщает материал языку и создает особую разновидность подлинного романного стиля[66]. Первая же европейская романная проза рождается и формируется именно как п р о з а и з л о ж е н и я, и это надолго определило ее судьбы.

Конечно, не только самый голый факт свободного перевода чужих текстов и не только культурный интернационализм ее творцов определяют специфичность этой излагающей прозы, — ведь и творцы, и слушатели стихотворного рыцарского романа культурно были достаточно интернациональны, — но прежде всего тот факт, что уже не было у этой прозы единого и крепкого социального базиса, уверенного и спокойного сословно-классового самодовления. Прозаический рыцарский роман, в отличие от стихотворного, определяется разложением феодального рыцарства. Более того, этот роман отодвигается от обычно более устойчивого классового ядра к периферии класса, охваченной резкой деклассацией, и даже просто начинает приспособляться к идеологическим требованиям и вкусам крепнущей буржуазии. Книгопечатание, как известно, сыграло в истории прозаического рыцарского романа исключительно важную роль, раздвинув и социально перемешав аудиторию его[67]. Оно же содействовало существенному для романного жанра переводу слова на немой регистр восприятия. Эта социальная дезориентация прозаического романа в последующем развитии его углубляется все дальше и дальше, начинается социальное блуждание рыцарского романа, созданного в XIV и XV-м веках, блуждание, кончающееся его превращением в «народную литературу» для чтения низших социальных групп, откуда его извлекли романтики (Görres и др.) снова на свет литературно-квалифицированного сознания.

[66] Самый процесс переводов и ассимиляции чужого материала совершается здесь не в индивидуальном сознании творцов романа: процесс этот, длительный и многостепенный, совершался в литературно-языковом сознании эпохи и класса, индивидуальное сознание не начинало и не кончало его, а приобщалось ему.

[67] В конце XV-го и в начале XVI-го веков выходят печатные издания почти всех созданных к этому времени рыцарских романов.

Остановимся несколько на специфичности этого первого романно-прозаического слова, оторванного от материала и не проникнутого единством социальной идеологии, окруженного разноречием и разноязычием и лишенного в нем всякой опоры и центра. Это блуждающее и ни в чем не укорененное слово должно было стать специфически условным, — не здоровой условностью поэтического слова, а тою условностью, которая является результатом невозможности художественно использовать и оформить слово до конца, во всех его моментах.

В слове, оторванном от материала и от устойчивого и органического единства, оказывается много лишнего, ненужного, не поддающегося подлинно художественному осмыслению. Все это лишнее в слове нужно нейтрализовать или как-то устроить, чтобы оно не мешало, нужно вывести слово из состояния сырого материала. Для этой цели и служит специфическая условность: все, что не может быть осмыслено, облекается в условную штампованную форму, выглаживается, вылащивается, полируется, украшается и т. п. Все, что лишено подлинного художественного осмысления, должно быть оправдано условной общепринятостью и украшенностью.

Что делать слову, оторванному как от материала, так и от идеологического единства, со своим звуковым образом, с неисчерпаемым богатством разнообразных форм, оттенков и нюансов синтаксической и интонационной структуры, с неисчерпаемой же предметной и социальной многосмысленностью своей? Всего этого не нужно излагающему слову, ибо все это не может быть органически сращено с материалом, не может быть пронизано интенциями. Все это подвергается поэтому условному внешнему устроению: звуковой образ стремится к пустому благозвучию, синтаксическая и интонационная структура — к пустой легкости и гладкости или такой же пустой риторической усложненности и витиеватости, к внешнему орнаментализму, семантическая многозначность — к пустой однозначности. Излагающая проза может, конечно, в изобилии украшать себя и поэтическими тропами, но здесь они лишены подлинного поэтического значения.

Таким путем излагающая проза как бы легализует и канонизует абсолютный разрыв между языком и материалом, находит для него форму условного и кажущегося преодоления. Ей становится теперь доступен любой материал из любого источника. Язык для нее — нейтральная стихия, притом приятная и разукрашенная, —

позволяющая сосредоточиться на увлекательности, на внешней значительности, остроте, трогательности самого материала.

В этом направлении продолжается развитие излагающей прозы в рыцарском романе до достижения им своих вершин в «Амадисе»[68] и затем в пастушеском романе. Однако на пути этого развития излагающая проза обогащается новыми существенными моментами, позволяющими ей приблизиться к подлинному романному стилю и определить первую основную стилистическую линию развития европейского романа. Правда, полное органическое воссоединение и взаимопроникновение языка и материала на почве романа произойдет не здесь, а во второй линии, в преломляющем и оркеструющем свои интенции стиле, то есть на том пути, который стал основным и наиболее продуктивным в истории европейского романа.

В процессе развития излагающей романной прозы вырабатывается особая оценочная категория «литературности языка» или — ближе к духу первоначального понимания — «облагороженности языка». Это не стилистическая категория в точном смысле слова, ибо за ней не стоит никаких определенных художественно-существенных жанровых требований; но в то же время это и не языковая категория, выделяющая литературный язык как определенное социально-диалектологическое единство. Категория «литературности» и «облагороженности» лежит на границе между стилистическим требованием и оценкой и лингвистическим констатированием и нормированием (т. е. усмотрением принадлежности данной формы к определенному диалекту и установлением языковой правильности ее)[*].

В различных национальных языках и в различные эпохи эта общая, как бы внежанровая, категория «литературности языка» наполняется различным конкретным содержанием и имеет различное значение как в истории литературы, так и в истории ли-

---

[68] «Амадис», отрешенный от своей испанской почвы, стал вполне интернациональным романом. Этот интернационализм и полная социально-идеологическая беспочвенность позволили этому роману стать энциклопедией тем и сюжетов всех времен и народов.

[*] Развернуть во всю ширь анализ категории литературности.

Популярность и доступность: приспособление к апперцептивному фону, чтобы сказанное легко укладывалось на этом фоне, не диалогизуя его, не вызывая разных диалогических разнозвучий. Гладкость и сглаживание.

тературного языка. Но всегда и всюду район действия этой категории — разговорный язык литературно-образованного круга (в нашем случае — всех принадлежащих к «благородному обществу»), письменный язык его бытовых и полулитературных жанров (письма, дневники и т. п.), язык общественно-идеологических жанров (речи всякого рода, рассуждения, описания, статьи и т. п.), наконец, художественно-прозаические жанры и, в особенности, роман. Другими словами, эта категория претендует регулировать ту область литературного и бытового языка, которая не регулируется сложившимися строгими жанрами с их определенными и дифференцированными требованиями к своему языку; категории «общей литературности», конечно, нечего делать в области лирики, эпоса, трагедии. Она регулирует то разговорно-письменное разноречие, которое со всех сторон обтекает устойчивые и строгие поэтические жанры, требования которых к языку никак не могут быть применены ни к разговорному, ни к бытовому письменному языку[69]. Она стремится упорядочить это разноречие, канонизовать для него некоторый языковой стиль.

Повторяем, конкретное содержание этой категории внежанровой литературности языка, как такового, может быть глубоко различным, может быть разной степени определенности и конкретности, может опираться на различные культурно-идеологические интенции, мотивировать себя различными интересами и ценностями: охранять социальную замкнутость привилегированного коллектива («язык благородного общества»), охранять национально-местные интересы, например, упрочить господство тосканского диалекта в итальянском литературном языке, защищать интересы культурно-политической централизации, как, например, во Франции в XVII-м веке. Далее, эта категория может иметь различных конкретных осуществителей: в этой роли может выступить, например, академическая грамматика, школа, салоны, литературные направления, определенные жанры и др. Далее, эта категория может стремиться к своему языковому пределу, т. е. к языковой правильности: в этом случае она достигает максимальной общности, но зато лишается почти всякой идеологической окрашенности и определенности (в

[69] Этот район действия категории «литературности языка» в иные эпохи может сужаться, когда тот или иной полулитературный жанр вырабатывает устойчивый и дифференцированный канон (например, эпистолярный жанр).

этом случае она мотивирует себя: «таков дух языка», «это — по-французски»), но она может, напротив, стремиться к своему стилистическому пределу: в этом случае ее содержание конкретизуется идеологически и приобретает известную предметно-смысловую и экспрессивную определенность и направленческий характер, и ее требования определенным образом квалифицируют говорящего и пишущего (в этом случае она мотивирует себя: «так должен мыслить, говорить и писать всякий благородный человек», или «всякий тонкий и чувствительный человек» и т. п.). В последнем случае «литературность», регулирующая жизненные и житейские жанры (разговор, письма, дневники), не может не оказывать — иногда очень глубокого — влияния на жизненное мышление и даже на самый стиль жизни, создавая «литературных людей» и «литературные поступки». Наконец, степень исторической действенности и существенности этой категории в истории литературы и литературного языка может быть очень велика, например, во Франции в XVII-м и XVIII-м веках, но может быть и ничтожной; так, в иные эпохи разноречие (даже диалектологическое) захлестывает самые высокие поэтические жанры. Все это, то есть степени и характер исторической действенности зависит, конечно, от содержания этой категории, от силы и устойчивости той культурной и политической инстанции, на которую она опирается.

Мы касаемся здесь этой чрезвычайно важной категории общей литературности языка лишь попутно. Нам важно ее значение не в литературе вообще и не в истории литературного языка, а лишь в истории романного стиля. Здесь это значение огромно: прямое значение в романах первой стилистической линии и косвенное — в романах второй линии.

Романы первой стилистической линии выступают с претензией организовывать и стилистически упорядочивать разноречие разговорного языка и письменных бытовых и полулитературных жанров. Этим в значительной степени определяется их отношение к разноречию. Романы же второй стилистической линии превращают этот организованный и облагороженный бытовой и литературный язык в существенный материал для своей оркестровки, а людей этого языка, т. е. «литературных людей» с их литературным мышлением и литературными поступками — в своих существенных героев.

Понимание стилистической сущности первой линии романа невозможно без учета этого важнейшего факта: особого отношения этих романов к разговорному языку и к жизненным

и бытовым жанрам. Слово в романе строится в непрерывном взаимодействии со словом жизни. Прозаический рыцарский роман противопоставляет себя «низкому», «вульгарному» разноречию во всех областях жизни и выдвигает в противовес ему свое специфически идеализованное — «облагороженное» слово. Вульгарное, не литературное слово проникнуто низкими интенциями и грубой экспрессией, узко-практически ориентировано, опутано пошлыми житейскими ассоциациями и пахнет специфическими контекстами. Ему рыцарский роман противопоставляет свое слово, связанное лишь с высокими и благородными ассоциациями, наполненное реминисценциями высоких контекстов (исторических, литературных, ученых). При этом такое облагороженное слово, в отличие от поэтического, может заместить вульгарное слово в разговорах, письмах и других бытовых жанрах, как эвфемизм замещает грубое выражение, ибо оно стремится ориентироваться в той же сфере, что и жизненное слово.

Рыцарский роман становится, таким образом, носителем категорий внежанровой литературности языка, он претендует давать нормы для жизненного языка, учит хорошему стилю и хорошему тону: как разговаривать в обществе, как писать письма и т. п. Исключительно велико в этом отношении было влияние «Амадиса». Составлялись особые книги — «Сокровищницы Амадиса», «Книги комплиментов», где собирались извлеченные из романа образцы разговоров, писем, речей и т. п., книги, пользовавшиеся громадным распространением и влиянием на протяжении всего XVII-го века. Рыцарский роман дает слово для всех возможных ситуаций и случаев жизни, повсюду противополагая себя вульгарному слову с его грубыми подходами.

Гениальное художественное изображение встреч облагороженного рыцарским романом слова с вульгарным словом во всех существенных как для романа, так и для жизни ситуациях дает Сервантес. Внутренне-полемическая установка облагороженного слова в отношении к разноречию развернута в «Дон Кихоте» в романных диалогах — с Санчо и с другими представителями разноречивой и грубой реальности жизни — и в сюжетном движении романа. Потенциальная внутренняя диалогичность, заложенная в облагороженном слове, здесь актуализована и выведена наружу — в диалогах и в сюжетном движении — но как всякая подлинная языковая диалогичность она не исчерпывает себя в них до конца и драматически не завершается.

Для поэтического слова в узком смысле такое отношение к внелитературному разноречию, конечно, совершенно исключено. Поэтическое слово, как таковое, немыслимо и невозможно в жизненных ситуациях и в бытовых жанрах, оно не может и непосредственно противопоставлять себя разноречию, ибо у него нет с ним ближайшей общей почвы. Оно может, правда, влиять на бытовые жанры и даже на разговорный язык, но лишь косвенно.

Чтобы осуществлять свою задачу стилистической организации бытового языка, рыцарский прозаический роман должен был, конечно, вместить в свою конструкцию все многообразие бытовых и внелитературных идеологических жанров. Роман этот, как и софистический, был почти полной энциклопедией жанров своего времени. Конструктивно все вводные жанры обладали известной законченностью и самостоятельностью, поэтому они могли легко выделяться из романа и могли фигурировать в отдельности, как образцы. В зависимости от характера введенного жанра несколько варьировался, конечно, и стиль романа (отвечая лишь минимуму жанровых требований), — но во всем существенном он оставался однообразным; о жанровых языках в точном смысле говорить не приходится: через все разнообразие введенных жанров тянется один единообразно облагороженный язык.

Единство или — точнее — единообразие этого облагороженного языка не довлеет себе: оно полемично и абстрактно. В основе его лежит некий верный себе во всем благородный habitus, благородная поза по отношению к низкой действительности. Но единство и верность себе этого благородного habitus'а куплены ценою полемической абстракции и потому инертны, неподвижны и мертвенны. Да иным и не может быть единство и выдержанность этих романов при их социальной дезориентации и идеологической беспочвенности. Предметный и экспрессивный кругозор этого романного слова — это не меняющийся и в бесконечность действительности убегающий кругозор живого подвижного человека, — это как бы скованный кругозор человека, стремящегося сохранять одну и ту же неподвижную позу и приходящего в движение не для того, чтобы увидеть, а наоборот, для того, чтобы отвернуться, не замечать, отвлечься. Это — кругозор, наполненный не реальными вещами, а словесными реминисценциями литературных вещей и образов, полемически противопоставленных грубому разноречию реального мира и тщательно (но полемически-нарочито и, по-

тому, ощутимо) очищенных от возможных грубо-житейских ассоциаций.

Представители второй стилистической линии романа (Рабле, Фишарт, Сервантес и др.) пародийно обращают этот прием отвлечения, развертывая в сравнениях ряд нарочито грубых ассоциаций, низводящих сравниваемое в самую гущу низменно прозаической обыденности, и этим разрушая высокий литературный план, достигнутый путем полемической абстракции. Разноречие мстит здесь за свое абстрактное вытеснение (например, в речах Санчо Пансы)[70].

Для второй стилистической линии облагороженный язык рыцарского романа с его полемической абстрактностью становится лишь одним из участников диалога языков, прозаическим образом языка, наиболее глубоким и полным у Сервантеса, образом, способным на внутренне диалогическое сопротивление новым авторским интенциям, взволнованно-двуголосым образом.

* * *

К началу XVII-го века первая стилистическая линия романа начинает несколько изменяться: абстрактной идеализацией и абстрактным полемизмом романного стиля начинают пользоваться реальные исторические силы для осуществления более конкретных полемических и апологетических задач. Социальная дезориентация отвлеченной рыцарской романтики сменяется отчетливой классовой и политической ориентацией романа б а р о к к о.

---

[70] J. C z e r n y (см. его книгу: «Sterne, Hippel und Jean Paul») находит в немецкой литературе особую склонность к этому приему низведения высоких слов путем развертывания ряда низких сравнений и ассоциаций. Введенный в немецкую литературу В о л ь ф р а м о м ф о н Э ш е н б а х о м, этот прием в XV-м веке определял стиль народных проповедников, вроде Г е й л е р а ф о н К а й з е р с б е р г а, в XVI-м веке у Ф и ш а р т а, в XVII-м веке в проповедях А б р а а м а а С а н т а К л а р а, в XVIII-м и XIX-м веках в романах Г и п п е л я и Ж а н - П о л я. (См. в указанной книге с. 54.)

Уже пастушеский роман существенно иначе ощущает свой материал и иначе направляет его стилизацию. Дело не только в более свободном творческом обращении с материалом[71], дело в изменении самых функций его. Грубо можно сказать так: в чужой материал уже не уходят от современной действительности, а облекают в него эту действительность, изображают в нем самих себя. Романтическое отношение к материалу начинает сменяться совсем иным — барочным. Найдена новая формула отношения к материалу, новый модус его художественного использования, который мы, опять же грубо, определим как переодевание окружающей действительности в чужой материал, как своеобразный героизующий маскарад[72]. Самоощущение эпохи становится сильным и высоким и пользуется разнообразным чужим материалом для выражения себя и для самоизображения. В пастушеском романе только начинается это новое ощущение материала и новый модус его использования: его амплитуда еще слишком узка и классовое сознание и исторические силы эпохи еще не сконцентрировались. Момент интимно-лирического самовыражения преобладает в этих несколько камерных романах.

До конца развертывается и осуществляется новый модус использования материала в историко-героическом романе барокко. Эпоха в лице господствующего класса, раздираемого противоречиями абсолютизма, с жадностью устремляется на поиски героически напряженного материала во всех эпохах, странах и культурах; мощное самоощущение чувствует себя в силах органически облекаться во всякий героически напряженный материал, из какого бы культурно-идеологического мира он ни исходил. Всякая экзотика была желанной: восточный материал был распространен не менее, чем античный и средневековый. Находить

---

[71] С этим связаны существенные композиционные достижения пастушеского романа сравнительно с рыцарским: бóльшая концентрация действия, большая завершенность целого, развитие стилизованного пейзажа. Следует указать также на введение мифологии (классической) и введение стихов в прозу.

[72] Буквальное переодевание конкретных современников в «Астрее» (d'Urfé).

Barclay «Argenis», La Calprenède «Cassandre» и «Cléopatre», Madeleine de Scudéry «Cyrus», «Clélie», Philipp von Zesen «Adriatische Rosemund», Daniel Casper von Lohenstein «Arminius und Thusnelda» и др.

и осуществлять себя в чужом, героизовать себя и свою борьбу на чужом материале — таков пафос барочного романа[73]. Барочное мироощущение с его полярностями, с перенапряженностью его противоречивого единства, проникая в исторический материал, вытесняло оттуда всякий признак внутренней самостоятельности, всякое внутреннее сопротивление чужого культурного мира, создавшего этот материал, превращало его во внешнюю стилизованную оболочку для собственного содержания.

Историческое значение романа барокко исключительно велико. Почти все разновидности нового романа генетически возникли из различных моментов барочного романа. Будучи наследником всего предшествующего развития романа и широко использовав все это наследство (софистический роман, «Амадис», пастушеский роман), он сумел объединить в себе все те моменты, которые в дальнейшем развитии уже фигурируют в раздельности, как самостоятельные разновидности: проблемный, авантюрный, исторический, психологический, социальный моменты. Барочный роман стал для последующего времени энциклопедией материала: романных мотивов, сюжетных положений, ситуаций. Большинство мотивов нового романа, которые при сравнительном изучении обнаруживают свое античное или восточное происхождение, проникли сюда через посредство барочного романа; почти все генеалогические изыскания ближайшим образом ведут к нему и уже затем к его средневековым и античным источникам (и дальше — к востоку)[74].

Для барочного романа справедливо усвоено обозначение — «роман испытания» («Prüfungsroman»). В этом отношении он является завершением софистического романа, который тоже был романом испытания (верности и целомудрия разлученных возлюбленных). Но здесь, в барочном романе, это испытание героизма и верности героя, его всесторонней безупречности гораздо органичнее объединяет грандиозный и разнообразнейший материал романа. Все здесь — пробный камень, средство испытания для всех сторон и качеств героя, требуемых барочным идеалом

[73] Характерна распространенность «диалога мертвых» — формы, дающей возможность беседовать на свои темы (современные и злободневные) с мудрецами, учеными и героями всех стран и всех эпох.

[74] См. Dunlop, Rohde и др., где собрано большое количество соответствующих примеров.

героизма. Материал глубоко и прочно организуется идеей испытания.

На идее испытания и других организующих идеях романного жанра необходимо остановиться особо.

* * *

Идея испытания героя и его слова, — быть может, самая основная организующая идея романа, создающая коренное отличие его от эпоса: эпический герой с самого начала стоит по ту сторону всякого испытания; атмосфера сомнения в героизме героя в эпическом мире немыслима.

Идея испытания позволяет глубоко и существенно организовать разнообразный романный материал вокруг героя. Но самое содержание идеи испытания в различные эпохи и в различных социальных группах может существенно меняться. В софистическом романе эта идея, сложившаяся на почве риторической казуистики второй софистики, носит грубо формальный и внешний характер (совершенно отсутствует психологический и этический момент — «Gesinnung» героев). Иной была эта идея в раннехристианской легенде, житиях и автобиографиях-исповедях, соединяясь здесь обыкновенно с идеей кризиса и перерождения (это — зачаточные формы авантюрно-исповедального романа испытания). Христианская идея мученичества (испытание страданием и смертью) с одной стороны, и идея искушения (испытание соблазнами) — с другой, дают специфическое содержание организующей материал идее испытания в громадной раннехристианской и затем средневековой житийной литературе[75]. Другая разновидность той же идеи испытания организует материал классического стихотворного рыцарского романа, разновидность, соединяющая в себе как особенности испытания греческого романа (испытание любовной верности и доблести), так и особенности христианской легенды (испытание страданиями и соблазнами) и дающая место изображению «Gesinnung» героя. Та же идея, но ослабленная и суженная, организует прозаический рыцарский

[75] Так, идея испытания организует с исключительной стройностью и выдержанностью общеизвестное старофранцузское стихотворное житие Алексея; у нас см., например, житие Феодосия Печерского.

роман, но организует вяло и внешне, не проникая до глубины материала. Наконец, в барочном романе она с исключительной композиционной силой стройно объединяет грандиозный и разнороднейший материал.

И в дальнейшем развитии романа идея испытания сохраняет свое первостепенное организационное значение, наполняясь в зависимости от эпохи и класса различным идеологическим содержанием, причем связи с традицией сохраняются, но преобладают то одни, то другие линии этой традиции (античная, агиографическая, барочная линии). Особая разновидность идеи испытания, чрезвычайно распространенная в романе XIX-го века, это — испытание на призванность, гениальность, избранничество. Сюда прежде всего относится романтический тип избранничества и его испытание жизнью. Затем очень важную разновидность избранничества воплощают наполеонистические парвеню французского романа (герои Стендаля, герои Бальзака). У Золя идея избранничества превращается в идею жизненной пригодности, биологического здоровья и приспособленности человека; как испытания биологической полноценности героев (с отрицательным результатом) организован материал в его романах. Другая разновидность — испытание на гениальность в «Künstlerroman'е» (оно часто сочетается здесь с параллельным испытанием на жизненную пригодность художника). Прочие разновидности XIX века: испытание сильной личности, на тех или иных основаниях противопоставляющей себя коллективу с претензиями на самодостаточность и гордое одиночество или на роль призванного вождя, испытание морального реформатора или аморалиста, испытание ницшеанца, эмансипированной женщины и т. п. — все это очень распространенные организационные идеи европейского романа XIX-го и начала XX-го века[76]. Особою разновидностью романа испытания является русский роман испытания интеллигента на его социальную пригодность и полноценность (тема «лишнего человека»), в свою очередь распадающийся на ряд подразновидностей (от Пушкина до современного испытания интеллигента в революции).

Идея испытания имеет громадное значение и в чисто авантюрном романе. Продуктивность этой идеи внешне проявляется

[76] Удельный вес подобных испытаний представителей всяких модных идей и направлений в массовой романной продукции второстепенных романистов — грандиозен.

в том, что она позволяет органически сочетать в романе острую и разнообразную авантюрность с глубокой проблемностью и сложной психологией. Все зависит от идеологической глубины, социально-исторической своевременности и прогрессивности содержания идеи испытания, организующей роман; при optimum'е роман достигает максимальной полноты, широты и глубины всех своих жанровых возможностей. Чистый авантюрный роман часто сужает возможности романного жанра почти до предельного минимума, но все же голый авантюрный сюжет сам по себе никогда не может быть организующей роман силой. Напротив, во всяком авантюрном сюжете мы всегда обнаружим следы какой-нибудь организовавшей его ранее идеи, которая построила тело данного сюжета и оживляла его, как душа, но теперь утратила свою идеологическую силу и еле теплится в нем. Чаще всего авантюрный сюжет организован потухающей идеей испытания героя, однако не всегда.

Новый европейский авантюрный роман имеет два существенно различных источника. Один тип авантюрного романа ведет к высокому барочному роману испытания (это господствующий тип авантюрного романа), другой — к «Жиль Блазу» и дальше к «Ласарильо», т. е. связан с «плутовским романом». И на античной почве мы находим те же два типа, представленные, с одной стороны, софистическим романом, с другой — Петронием. Первый основной тип авантюрного романа организован, как и барочный роман, той или иной разновидностью идеи испытания, идеологически потухающей и овнешненной. Но все же роман этого типа осложненнее и богаче и не отрешается до конца от некоторой проблемности и психологии: в нем всегда дает себя знать кровь барочного романа, «Амадиса», рыцарского романа и дальше — эпоса, христианской легенды и греческого романа[77]. Таков английский и американский авантюрный роман (Дефо, Льюис, Радклиф, Уолпол, Купер, Лондон и др.); таковы и главные разновидности французского авантюрного и бульварного романа. Довольно часто наблюдается смешение обоих типов, но в таких случаях организующим началом целого всегда бывает первый тип (роман испытания), как более сильный, доминантный. Барочная закваска авантюрного романа очень сильна: даже в построении

[77] Правда, эта широта редко бывает его преимуществом: проблемный и психологический материал в большинстве случаев опошлен; второй тип более четок и чист.

бульварного романа самого низкого пошиба можно обнаружить моменты, которые через барочный роман и «Амадис» приведут нас к формам раннехристианской биографии, автобиографии и легенды римско-эллинистического мира. Такой роман, как пресловутый «Рокамболь» Понсон дю Террайля, полон самых древних реминисценций. В основе его построения прощупываются формы эллинистическо-римского романа испытания с кризисом и перерождением (Апулей и раннехристианские легенды об обращении грешника). Мы найдем в нем целый ряд моментов, ведущих через барочный роман к «Амадису» и далее к стихотворному рыцарскому роману. В то же время в построении наличны и моменты второго типа («Жиль Блаз», «Пикаро», «Ласарильо»), но барочный дух в нем, конечно, доминирует.

Несколько слов о Достоевском. Романы его — резко выраженные романы испытания. Не касаясь по существу содержания своеобразной идеи испытания, положенной в основу построения, остановимся вкратце на исторических традициях, оставивших свой след в этих романах. С барочным романом Достоевский был связан по четырем линиям: через английский «сенсационный роман»[78] (Льюис, Радклиф, Уолпол и др.), через французский социально-авантюрный трущобный роман (Э. Сю), через романы испытания Бальзака и, наконец, через немецкую романтику (главным образом через Гофмана). Но, кроме того, Достоевский был непосредственно связан с житийной литературой и христианской легендой на православной почве с их специфической идеей испытания. Этим и определяется органическое соединение в его романах авантюры, исповеди, проблемности, жития, кризисов и перерождения, т. е. весь тот комплекс, который характерен уже для римско-эллинистического романа испытания (насколько мы можем судить по Апулею, дошедшим до нас сведениям о некоторых автобиографиях и по раннехристианской агиографической легенде).

Изучение барочного романа, вобравшего в себя громадный материал предшествующего развития этого жанра, имеет исключительное значение для понимания важнейших романных разновидностей новейшего времени. Почти все линии ближайшим образом ведут к нему, а затем дальше — в средневековье, римско-эллинистический мир и на Восток.

---

[78] Термин Дибелиуса.

На заре нового романа Виланд, Вецель, Бланкенбург, а затем Гёте и романтики провозгласили — в противовес роману испытания — новую идею «романа становления» и, в частности, «романа воспитания».

Идея испытания лишена подхода к становлению человека; в некоторых своих формах она знает кризис, перерождение, но не знает развития, становления, постепенного формирования человека. Она исходит из готового человека и подвергает его испытанию с точки зрения также готового уже идеала. Типичны в этом отношении рыцарский роман и, в особенности, барочный роман, прямо постулирующий прирожденное и неподвижно-инертное благородство своих героев.

Этому новый роман противопоставляет становление человека — с одной стороны — и известную двойственность, нецельность живого человека, смешение в нем добра и зла, силы и слабости — с другой. Жизнь с ее событиями служит уже не пробным камнем и средством испытания готового героя (или в лучшем случае — и стимулирующим фактором развития уже предобразованной и предопределенной сущности героя), — теперь жизнь с ее событиями, освещенная идеей становления, раскрывается как опыт героя, школа, среда, впервые образующие и формирующие характер героя и его мировоззрение. Идея становления и воспитания позволяет по-новому организовывать материал вокруг героя и раскрывать в этом материале совершенно новые стороны.

Идея становления и воспитания и идея испытания вовсе не исключают друг друга в пределах одного романа, напротив, они могут вступить в глубокое и органическое соединение. Большинство величайших образцов европейского романа органически сочетают в себе обе идеи (особенно в XIX-м веке, когда чистые образцы романа испытания и романа становления становятся довольно редки). Так, уже «Парцифаль» сочетает в себе идею испытания (доминирующую) с идеей становления. Так же и «Simplicissimus». То же приходится сказать и о классическом романе воспитания — «Вильгельме Мейстере»: и в нем идея воспитания (здесь уже доминирующая) сочетается с идеей испытания.

Тот тип романа, который создан Филдингом и, отчасти, Стерном, также характеризуется соединением обеих идей, притом почти в равной пропорции. Под влиянием Филдинга и Стерна создался континентальный тип романа воспитания, представленный Виландом, Вецелем, Гиппелем и Жан-Полем; здесь испытание идеалиста и чудака приводит не к голому их разоблачению, а

к становлению в них более реально мыслящих людей; жизнь не только пробный камень, но и школа.

Из своеобразных разновидностей сочетания двух типов романа укажем еще на «Зеленого Генриха» Г. Келлера, где обе идеи организуют «Künstlerroman» (с двойным испытанием художника). Аналогично построен «Жан-Кристоф» Ромена Роллана[79].

Романом испытания и романом становления не исчерпываются, конечно, все организационные типы романа. Достаточно указать на существенно новые организационные идеи, вносимые биографическим и автобиографическим построением романа. Биография и автобиография в течение своего развития выработали ряд форм, определяемых особыми организационными идеями: например, «доблести и добродетели» как основа организации биографического материала, или «дела и труды», или «удачи-неудачи» и др.

* * *

Вернемся к барочному роману испытания, от которого нас отвлек наш экскурс. Какова постановка слова в этом романе и каково его отношение к разноречию?

Слово барочного романа — п а т е т и ч е с к о е с л о в о. Именно здесь создалась (точнее — достигла полноты своего развития) романная патетика, столь не похожая на поэтический пафос. Барочный роман стал рассадником специфической патетики повсюду, куда проникало его влияние и где держались его традиции, т. е. по преимуществу в романе испытания (и в «испытательных» элементах смешанного типа).

Барочная патетика определяется апологетикой и полемикой. Это — прозаический пафос, все время ощущающий сопротивление чужого слова, чужой точки зрения, пафос оправдания (самооправдания) и обвинения. Героизующая идеализация барочного романа не эпична, это такая же, как и в рыцарском романе,

[79] В недавнее время у нас почти одновременно вышли три крупных произведения, органически сочетающие в себе обе идеи — с различным идеологическим содержанием — «Клим Самгин» Г о р ь к о г о, «Братья» Ф е д и н а (в линии «Жан-Кристофа») и «Кащеева цепь» М. П р и ш в и н а.

абстрактная полемическая и, главным образом, апологетическая идеализация, но — в отличие от рыцарского романа — она глубоко патетична и за нею стоят осознающие себя реальные социальные и культурные силы. На своеобразии этого романного пафоса нужно несколько остановиться.

Патетическое слово представляется всецело довлеющим себе и своему предмету. Ведь в патетическое слово говорящий вкладывает себя до конца без всякой дистанции и без всякой оговорки. Патетическое слово кажется прямо интенциональным словом.

Однако пафос далеко не всегда таков. Патетическое слово может быть и условным и даже двойственным, как двуголосое слово. И именно таким почти неизбежно бывает пафос в романе, ибо здесь у него нет и не может быть реальной опоры, он должен искать ее у иных жанров. У романного пафоса нет своих слов — он должен заимствовать чужие слова. Подлинный п р е д м е т н ы й пафос — только п о э т и ч е с к и й пафос.

Романная патетика всегда реставрирует в романе какой-нибудь иной жанр, который в своей прямой и чистой форме уже утратил свою реальную почву. Патетическое слово в романе почти всегда является суррогатом такого уже не доступного данному времени и данной социальной группе жанра: это — слово проповедника без кафедры, слово грозного судьи без судебной и карательной власти, пророка без миссии, политика без политической силы, верующего без церкви и т. п., — повсюду патетическое слово связано с такими установками и позициями, которые для автора во всей своей серьезности и последовательности недоступны, но которые в то же время он должен условно воспроизводить своим словом. Все патетические формы и средства языка — лексические, синтаксические и композиционные — срослись с этими определенными установками и позициями, все они довлеют какой-то организованной силе, инвольвируют какую-то определенную и оформленную социальную делегацию говорящего. Нет языка для чисто индивидуального пафоса человека, пишущего роман: он поневоле должен взобраться на кафедру, стать в позу проповедника, в позу судьи и т. п. Нет пафоса без угрозы, проклятий, обещаний, благословений и т. п.[80] В патетической речи шагу

[80] Мы говорим, конечно, только о том патетическом слове, которое полемически и апологетически соотнесено с чужим словом, но не о пафосе самого изображения, чисто предметном пафосе, который художественен и не нуждается в специфической условности.

ступить нельзя, не присвоив себе самозванно какой-нибудь силы, сана, положения и т. п. В этом — «проклятие» прямого патетического слова в романе. Поэтому-то подлинный пафос в романе (и вообще — в литературе) боится прямого патетического слова и не отрывается от предмета*.

Апологетический и полемический пафос барочного романа органически сочетается со специфической барочной идеей испытания прирожденной и неизменной безукоризненности героя. Во всем существенном между героем и автором нет дистанции; основная словесная масса романа лежит в одной плоскости; вся она во всех своих моментах и в равной степени соотнесена с разноречием и не вводит его в свой состав, а оставляет вне себя.

Барочный роман объединяет в себе многообразие вводных жанров. Он также стремится быть энциклопедией всех видов литературного языка эпохи и даже энциклопедией всевозможнейших познаний и сведений (философских, исторических, политических, географических и т. д.). Можно сказать, что в барочном романе достигнут предел свойственной первой стилистической линии энциклопедичности[81].

* * *

Барочный роман дает две ветви дальнейшего развития (они же и две ветви развития всей первой линии): одна продолжает авантюрно-героический момент барочного романа (Льюис, Радклиф, Уолпол и др.), другая ветвь — патетико-психологический (в основном — эпистолярный) роман XVII—XVIII-го века (Лафайет, Руссо, Ричардсон и др.). Об этом романе мы должны сказать несколько слов, так как стилистическое значение его для дальнейшей истории романа было велико.

---

* Патетическое слово и его образность родились и сформировались в далевом образе и органически связаны с ценностно-иерархической категорией прошлого. В фамильярной зоне контакта с незавершенной современностью нет места для этих форм пафоса, — он неизбежно разрушает зону контакта (например, у Гоголя). Требуется иерархическая позиция высоты, которая в условиях этой зоны невозможна (отсюда фальшь и натянутость).

[81] Особенно в немецком барокко: см., например, D. C. v. Lohenstein «Arminius und Thusnelda».

Сентиментальный психологический роман генетически связан с вводным письмом барочного романа, с эпистолярной любовной патетикой. В барочном романе эта сентиментальная патетика была лишь одним из моментов в полемико-апологетической патетике его, притом моментом второстепенным*.

В сентиментально-психологическом романе патетическое слово изменяется: оно становится интимно-патетическим и, утрачивая присущие барочному роману широкие политические и исторические масштабы, соединяется с житейской моральной дидактикой, довлеющей узко личной и семейной сфере жизни. Патетика становится комнатной. В связи с этим изменяются и взаимоотношения романного языка с разноречием: они становятся более тесными и непосредственными, и на первый план выдвигаются чисто бытовые жанры — письмо, дневник, бытовые разговоры. Дидактика этой сентиментальной патетики становится конкретной, углубляющейся в самые детали быта, интимных отношений между людьми и внутренней жизни личности.

Сентиментально-патетический роман повсюду связан с существенным изменением литературного языка в смысле сближения его с разговорным. Но разговорный язык здесь упорядочивается и нормируется с точки зрения категории литературности, он становится единым языком прямого выражения авторских интенций, а не одним из оркеструющих эти интенции языков разноречия. Он противопоставляется как неупорядоченному и грубому жизненному разноречию, так и высоким архаическим и условным литературным жанрам, как единый и подлинный язык и литературы и жизни, адекватный истинным интенциям и истинной человеческой экспрессии.

Момент противопоставления старому литературному языку и соответствующим сохраняющим его высоким поэтическим жанрам в сентиментальном романе имеет существенное значение. Рядом с низменным и грубым жизненным разноречием, подлежащим упорядочению и облагороженью, сентиментализму и его

---

* Специфическая пространственно-временная зона сентиментальной к о м н а т н о й п а т е т и к и. Зона письма, дневника и т. п. (зона протестантской проповеди). Площадная и комнатная зоны контакта и фамильярности («близости»). Дворец и дом, храм (собор) и домовая протестантская церковь. Дело не в масштабах, а в особой организации пространства. Параллели с архитектурой и живописью.

слову противостоит квазивысокое и лживое литературное разноречие, подлежащее разоблачению и отрицанию. Но эта установка по отношению к литературному разноречию — полемическая, отрицаемый стиль и язык не вводится в роман, а остается как диалогизующий его фон вне произведения.

Существенные моменты сентиментального стиля определяются именно этим противопоставлением высокой героизующей и абстрактно-типизующей патетике. Детальность описаний, самая нарочитость выдвигания второстепенных, мелких, житейски-повседневных деталей, установка изображения на непосредственное впечатление от предмета, наконец, пафос беззащитной слабости, а не героической силы, нарочитое сужение кругозора и арены испытания человека до ближайшего маленького мирка (в пределе — до комнаты) — все это определяется полемическим противопоставлением отрицаемому литературному стилю.

Однако на место одной условности сентиментализм создает лишь другую абстрактную же условность, только отвлекающуюся уже от других моментов действительности. Облагороженное сентиментальной патетикой слово, претендующее заместить грубое жизненное слово, неизбежно оказывается в таком же безысходном диалогическом конфликте с реальным разноречием жизни, в таком же неразрешимом диалогизованном недоразумении, как и облагороженное слово «Амадиса» в ситуациях и диалогах «Дон Кихота». Заложенный в сентиментальном слове односторонний диалогизм актуализуется в романе второй стилистической линии, где сентиментальная патетика пародийно звучит как язык среди других языков, как одна из сторон в диалоге языков вокруг человека и мира[82].

---

[82] В той или иной форме у Филдинга, Смоллета, Стерна. В Германии — у М у з е у с а («Grandison II»), Виланда, М ю л л е р а («Siegfried von Lindenberg», 1779) и др. Все эти авторы в художественной постановке проблемы сентиментального пафоса в его отношении к реальности следуют за «Дон Кихотом», влияние которого является определяющим. У нас см. роль ричардсоновского языка в разноречивой оркестровке «Евгения Онегина» (старуха Ларина и деревенская Татьяна).

* * *

Прямое патетическое слово не умерло, конечно, вместе с барочным романом (героическая патетика и патетика ужасов) и сентиментализмом (комнатная патетика чувства), оно продолжало жить как одна из существенных разновидностей прямого авторского слова, то есть слова непосредственно и прямо, без преломления, выражающего авторские интенции. Оно продолжало жить, но уже ни в одной сколько-нибудь значительной разновидности романа оно не является основою стиля. Где бы ни появлялось прямое патетическое слово, его природа остается неизменной: говорящий (автор) становится в условную позу судьи, проповедника, учителя и т. п., или его слово полемически апеллирует к непосредственному, никакими идеологическими предпосылками не замутненному, впечатлению от предмета и от жизни. Так, например, между этими двумя пределами движется прямое авторское слово у Толстого. Особенности этого слова повсюду определяются тем разноречием (литературным и жизненным), с которым это слово диалогически (полемически или учительно) соотнесено. Например, прямое «непосредственное» изображение на самом деле является у него полемической дегероизацией Кавказа, войны и военного подвига, даже природы.

Отрицающие художественность романа, сводящие романное слово к риторическому слову, лишь внешне разукрашенному лжепоэтическими образами, имеют в виду по преимуществу первую стилистическую линию романа, ибо внешне она кажется оправдывающей их утверждения. Должно признать, что в этой линии, поскольку она стремится к своему пределу, романное слово не осуществляет всех своих специфических возможностей и часто (хотя далеко не всегда) сбивается к пустой риторике или лжепоэтичности. Но все же и здесь, в первой линии, романное слово глубоко своеобразно, в корне отлично как от риторического, так и от поэтического. Своеобразие это определяется существенным диалогическим отношением к разноречию. Социальная расслоенность языка в процессе его становления и для первой линии романа является основою стилистического оформления слова. Язык романа строится в непрерывном диалогическом взаимодействии с языками, его окружающими.

Поэзия также находит язык расслоенным в процессе его непрерывного идеологического становления, находит его разделенным на языки. И свой язык она видит окруженным языками, литературным и внелитературным разноречием. Но поэзия, стремящаяся к пределу своей чистоты, работает на своем языке так, как если бы он был единым и единственным языком, как если бы вне его не было никакого разноречия. Поэзия держится как бы на середине территории своего языка и не приближается к его границам, где она неизбежно соприкоснулась бы диалогически с разноречием; она остерегается заглядывать за границы своего языка. Если в эпохи языковых кризисов поэзия и меняет свой язык, то тотчас же канонизует свой новый язык как единый и единственный, как если бы другого языка и не было (по принципу: «le roi est mort, vive le roi»).

Романная проза первой стилистической линии стоит на самой границе своего языка и диалогически соотнесена с окружающим разноречием, резонирует на его существенные моменты и, следовательно, принимает участие в диалоге языков. Она установлена на восприятие ее именно на фоне этого разноречия, в диалогической связи с которым только и раскрывается ее художественный смысл. Это слово — выражение глубоко релятивизованного разноречием и разноязычием языкового сознания.

В лице романа литературный язык обладает органом для осознания своей разноречивости. Разноречие «в себе» становится в романе и благодаря роману разноречием «для себя»: языки диалогически соотносятся и начинают существовать друг для друга (подобно репликам диалога). Именно благодаря роману языки взаимоосвещаются, литературный язык становится диалогом языков, знающих друг о друге и понимающих друг друга.

* * *

Романы первой стилистической линии идут к разноречию сверху вниз, они, так сказать, снисходят до него (особое положение занимает сентиментальный роман — между разноречием и высокими жанрами). Романы второй линии, напротив, идут снизу вверх: из глубины разноречия они подымаются в высшие сферы литературного языка и овладевают ими. Исходной является здесь точка зрения разноречия на литературность.

Очень трудно, особенно в начале развития, говорить о резком генетическом различии двух линий. Мы уже указывали, что классический стихотворный рыцарский роман не укладывается всецело в рамки первой линии, что вольфрамовский «Парцифаль», например, безусловно является уже великим образцом романа второй линии.

Однако в дальнейшей истории европейской прозы двуголосое слово вырабатывается, как и на античной почве, в мелких эпических жанрах (фабльо, шванки, мелкие пародийные жанры), в стороне от большой дороги высокого рыцарского романа. Именно здесь, в социальных низах, вырабатываются и слагаются те основные типы и разновидности двуголосого слова, которые затем начнут определять стиль большого романа второй линии: пародийного слова во всех его степенях и оттенках, иронического, юмористического, сказового и т. п.

Именно здесь в маленьком масштабе, в мелких «низких» жанрах, на балаганных подмостках, на ярмарочных площадях, в уличных песнях и анекдотах вырабатываются приемы построения образов языка, приемы сочетания слова с образом говорящего, приемы объектного показа слова вместе с человеком, не как слова общезначимого и социально-обезличенного языка, а как характерного или социального типического слова данного человека, как язык попа, язык рыцаря, купца, крестьянина, юриста и т. п. У каждого слова свой корыстный и пристрастный собственник, нет «ничьих» общезначимых слов. Такова как бы философия слова народной сатирико-реалистической новеллы и других низких пародийных шутовских жанров. Более того, ощущение языка, лежащее в основе этих жанров, проникнуто глубочайшим недоверием к человеческому слову как к таковому. В понимании слова важен не его прямой предметный и экспрессивный смысл, — это лживое обличие слова — а важно действительное всегда корыстное использование этого смысла и этой экспрессии говорящим, определяемое его положением (профессией, сословием и т. п.) и конкретной ситуацией. Кто говорит и при каких обстоятельствах говорит, — вот что определяет действительный смысл слова. Всякое прямое значение и прямая экспрессия лживы, в особенности же — патетические.

Здесь подготовляется тот радикальный скептицизм в оценке прямого слова и всякой прямой серьезности, граничащий с отрицанием возможности нелживого прямого слова, который найдет свое глубочайшее выражение у Вийона, Рабле, Сореля, Скаррона

и др. Здесь же подготовляется и та новая диалогическая категория словесного и действенного ответа на патетическую ложь, которая сыграла в истории европейского романа (и не только романа) исключительно важную роль — категория веселого обмана. Накопившейся в языке всех высоких, официальных, канонизованных жанров, в языке всех признанных и устроенных профессий, сословий и классов патетической лжи противопоставляется не патетическая же и прямая правда, а веселый и умный обман, как оправданная ложь лжецам. Языкам попов и монахов, королей и сеньоров, рыцарей и богатых горожан, ученых и юристов, — языкам всех власть имущих и устроенных в жизни противопоставляется язык веселого плута, пародийно воспроизводящего там, где это нужно, любую патетику, но обезвреживающего ее, отодвигающего ее от уст улыбкой и обманом. Издеваясь над ложью, он этим превращает ложь в веселый обман. Ложь освещается ироническим сознанием и пародирует себя самое в устах веселого плута.

Формам большого романа второй линии предшествуют, подготовляя их, своеобразные циклизации сатирических и пародийных новелл. Мы не можем касаться здесь проблемы этой романно-прозаической циклизации, существенных отличий ее от эпической, различных типов объединения новелл и других аналогичных моментов, выходящих за пределы стилистики. Уже в XIII-м веке появляется пародийно-плутовской эпос Stricker'a «Pfaffe Amis» (около 1240 года). Общеизвестны циклизации — «Till Eulenspiegel» (первое печатное издание 1519 года), «Schildbürger» (первоначально — «Lalebuch» — 1597 г.). Повсюду здесь закладываются основы романно-прозаического мира и прозаического двуголосого слова.

Рядом с образом плута появляется здесь, часто сливаясь с ним, образ дурака, — или действительного простеца или маски плута. Рядом с веселым обманом лживой патетике противостоит непонимающая ее простецкая наивность (или понимающая искаженно, навыворот), «остранняющая» высокую действительность патетического слова.

Это прозаическое остраннение мира патетической условности непонимающей глупостью (простотой, наивностью) имело громадное значение для всей последующей истории романа. Если образ дурака в дальнейшем развитии романной прозы и утратил свою существенно-организующую роль (как и образ плута), то самый момент непонимания социальной условности

(конвенциональности) и высоких, патетических имен вещей и событий остается почти всюду существенным ингредиентом прозаического стиля. Прозаик или изображает мир словами непонимающего условности этого мира рассказчика, не знающего его поэтических, ученых и иных высоких и важных имен — или вводит непонимающего героя, или, наконец, прямой авторский стиль инвольвирует нарочитое непонимание (полемическое) обычного осмысления мира (например, у Толстого). Возможно, конечно, одновременное использование момента непонимания, прозаической глупости на всех трех путях.

Иногда непонимание условности носит радикальный характер и является основным стилеобразующим фактором романа (например, «Кандид» Вольтера, у Стендаля, у Толстого), — но часто прозаическое непонимание ограничивается лишь определенными языками. Таков, например, Белкин как рассказчик: прозаизм его стиля определяется непониманием им поэтической весомости тех или иных моментов рассказываемых событий: он, так сказать, упускает все поэтические возможности и эффекты, сухо и сжато (нарочито) излагает все поэтически наиболее благодарные моменты. Такой же плохой поэт и Гринев (недаром он пишет плохие стихи). В рассказе Максима Максимыча («Герой нашего времени») выдвинуто непонимание байронического языка и байронической патетики.

Сочетание непонимания с пониманием, глупости, простоты и наивности с умом — распространенное и глубоко типичное явление романной прозы. Можно сказать, что момент непонимания и специфической глупости (нарочитой) почти всегда в той или иной степени определяет романную прозу второй стилистической линии.

Глупость (непонимание) в романе всегда полемична: она диалогически соотнесена с умом (с ложным высоким умом), полемизирует с ним и разоблачает его. Глупость, как и веселый обман, как и все другие романные категории, — категория диалогическая, вытекающая из специфического диалогизма романного слова. Поэтому глупость (непонимание) в романе всегда отнесена к языку, к слову: в основе ее всегда лежит полемическое непонимание чужого слова, чужой патетической лжи, опутавшей мир и претендующей его осмысливать, полемическое непонимание общепринятых и канонизованных изолгавшихся языков с их высокими именами для вещей и событий: поэтического языка, учено-педантического языка, религиозного, политического, юри-

дического и т. п. Отсюда — многообразие романно-диалогических ситуаций или диалогических противостояний: дурак и поэт, дурак и ученый педант, дурак и моралист, дурак и поп или ханжа, дурак и законник (дурак, непонимающий — на суде, в театре, на ученом заседании и т. д.), дурак и политик и т. п. Как широко использовано многообразие этих ситуаций в «Дон Кихоте» (особенно губернаторство Санчо, дающее благоприятную почву для развития этих диалогических ситуаций); или — при всем различии стиля — у Толстого: непонимающий в различных ситуациях и учреждениях, например, Пьер в сражении, Левин на дворянских выборах, на заседании городской думы, на беседе Кознышева с профессором философии, на беседе с экономистом и др., Нехлюдов в суде, в сенате и т. п. Толстой воспроизводит старые традиционные романные ситуации*.

Выводимый автором дурак, остранняющий мир патетической условности, и сам может быть объектом авторского осмеяния как дурак. Автор не обязательно солидаризуется с ним до конца. Момент осмеяния самих дураков может выступить даже на первый план (например, «Schildbürger»). Но дурак нужен автору: самим своим непонимающим присутствием он остранняет мир социальной условности. Изображая глупость, роман учится прозаическому уму, прозаической мудрости. Глядя на дурака или глядя на мир глазами дурака, глаз романиста научается прозаическому видению опутанного патетической условностью и ложью мира. Непонимание общепринятых и кажущихся общезначимыми языков научает ощущать их объектность и относительность, овнешнять их, прощупывать их границы, то есть научает раскрывать и строить образы социальных языков.

Мы отвлекаемся здесь от многообразных разновидностей дурака и непонимания, выработанных в процессе исторического развития романа. Тот или иной роман, то или иное художественное направление выдвигает на первый план тот или иной аспект глупости и непонимания и, в зависимости от этого, строит свой образ глупца (например, детскость у романтиков, чудаки у Жан-Поля). Различны и коррелятивные аспектам глупости и непонимания остранняемые языки. Различны и функции глупости и непонимания в целом романа. Изучение этих аспектов глупости и непонимания и связанных с ними стилистических и композиционных вариаций в их историческом

---

* Глупость в средневековых апологиях праздника глупцов и у Рабле.

развитии — очень существенная и интереснейшая задача истории романа.

Веселый обман плута — оправданная ложь лжецам, глупость — оправданное непонимание лжи — таковы два прозаических ответа высокой патетике и всякой серьезности и условности. Но между плутом и дураком встает, как их своеобразное сочетание, образ ш у т а (см. «Till Eulenspiegel»). Это — плут, надевающий маску дурака, чтобы мотивировать непониманием разоблачающие искажения и перетасовки высоких языков и имен. Шут — один из древнейших образов литературы, и шутовская речь, определяемая специфической социальной установкой шута (привилегиями шута), — одна из древнейших форм человеческого слова в искусстве. В романе стилистические функции шута, так же как и функции плута и дурака, всецело определяются отношением к разноречию (к его высоким слоям): шут — это имеющий право говорить на непризнанных языках и злостно искажать языки признанные.

Итак, веселый обман плута, пародирующий высокие языки, их злостное искажение, выворачивание их наизнанку шутом и, наконец, наивное непонимание их глупцом — эти три диалогические категории, организующие разноречие в романе на заре его истории, в новое время выступают с исключительною внешней отчетливостью и воплощены в символические образы плута, шута и дурака. В дальнейшем развитии эти категории утончаются, дифференцируются, отрешаются от этих внешних и символически неподвижных образов, но они продолжают сохранять свое организующее романный стиль значение. Этими категориями определяется своеобразие романных диалогов, которые корнями своими всегда уходят во внутреннюю диалогичность самого языка, во взаимное непонимание говорящих на разных языках. Для организации драматических диалогов эти категории, напротив, могут иметь лишь второстепенное значение, ибо они лишены момента драматической завершенности. Плут, шут и дурак — герои незавершимого ряда эпизодов-приключений и незавершимых же диалогических противостояний. Поэтому и возможна прозаическая циклизация новелл вокруг этих образов. Но именно поэтому они не нужны драме. Чистая драма стремится к единому языку, который лишь индивидуализуется драматическими персонажами. Драматический диалог определяется столкновением индивидов в пределах

одного мира и единого языка[83]. Комедия является до некоторой степени исключением. Но все же характерно, что плутовская комедия далеко не достигла такого развития, как плутовской роман. Образ Фигаро, в сущности — единственный великий образ такой комедии[84].

Для понимания романного стиля разобранные нами три категории имеют первостепенное значение. Колыбель европейского романа нового времени качали плут, шут и дурак и оставили в его пеленах свой колпак с погремушками. Более того, и для понимания доисторических корней прозаического мышления и для понимания связей его с фольклором наши три категории имеют не меньшее значение.

Образ плута определил первую крупную форму романа второй линии — плутовской авантюрный роман.

Обходим совершенно не ясный еще вопрос о первоначальном происхождении (на испанской почве) плутовского романа и новеллы (а также и так называемой «Traumsatyre»). Не касаемся также и другого чисто исторического порядка вопроса о тесном взаимоотношении плутовского романа и пикарескной новеллы с другими основными разновидностями романа второй линии (с романами Сервантеса, Рабле, Гриммельсхаузена и др.). Подчеркнем только, что перу Сервантеса принадлежит и классическая плутовская новелла («Rinconete u Cortadillo»), а автор «Simplicissimus'a» был и творцом плутовской эпопеи. Нам важно здесь лишь общее значение в исторических судьбах романного слова ряда: «Lazarillo de Tormes» — «Guzman de Alfarache» — «Gil Blas».

Понять героя этого романа и его слово в их своеобразии можно только на фоне высокого рыцарского романа испытания, внелитературных риторических жанров (биографических, исповедальных, проповеднических и др.), а затем и барочного романа. Только на этом фоне вырисовывается со всею отчетливостью

---

[83] Мы говорим, конечно, о чистой классической драме, как выражающей идеальный предел жанра. Современная реалистическая социальная драма может быть, разумеется, разноречивой и многоязычной.

[84] Мы не касаемся здесь вопроса о влиянии комедии на роман и о возможном комедийном происхождении некоторых разновидностей плута, шута и дурака. Каково бы ни было происхождение этих разновидностей, в романе их функции меняются, и в романных условиях развертываются совершенно новые возможности этих образов.

радикальная новизна и глубина концепции героя и его слова в плутовском романе[85].

Герой, носитель веселого обмана, поставлен здесь по ту сторону всякого пафоса как героического, так и сентиментального, поставлен нарочито и подчеркнуто, и антипатетическая природа его обнажена повсюду, начиная от комического самопредставления и саморекомендации героя публике, задающих тон всему последующему рассказу, и кончая финалом. Герой поставлен вне всех тех — в основном риторических — категорий, которые лежат в основе образа героя в романе испытания: по ту сторону всякого суда, всякой защиты или обвинения, самооправдания или покаяния, прославления или обличения. Слову о человеке дан здесь радикально новый тон, чуждый всякой патетической серьезности.

Между тем, как мы уже сказали, эти патетические категории всецело определяли образ героя в романе испытания и образ человека в большинстве риторических жанров: в биографиях (прославление, апология), в автобиографиях (самопрославление, самооправдание), в исповедях (покаяние), в судебной и политической риторике (защита — обвинение), в риторической сатире (патетическое разоблачение) и др. Организация образа человека, отбор черт, их связывание, способы отнесения поступков и событий к образу героя всецело определяются или его защитой, апологией, прославлением, или, напротив, обвинением, разоблачением и т. п. В основе лежит нормативная и неподвижная идея человека, исключающая всякое сколько-нибудь существенное становление — поэтому герой может получить либо до конца положительную либо до конца отрицательную оценку. Более того, в основе концепции человека, определяющей героя софистического романа, античной биографии и автобиографии, а затем и рыцарского романа, романа испытания и соответствующих риторических жанров, преобладают риторико-юридические категории. Единство человека и единство его поступка (действия) носят риторико-правовой характер и потому с точки зрения последующей психологической концепции личности кажутся внешними и формальными. Недаром софистический роман родился из юридического фантазирования, оторванного от реальной правовой и политической жизни ритора. Схему для анализа и изображения человеческого поступка в романе давали риторические анализы и

---

[85] Здесь, в плутовском романе, появляется новый и характерный для всего последующего развития романа тип «Ich-Erzählung».

изображения «преступления», «заслуги», «подвига», «политической правоты» и т. п. Этой схемой определялось единство поступка и его категорическая квалификация. Такие же схемы лежали в основе изображения личности. И уже вокруг этого риторико-правового ядра располагался авантюрный, эротический и примитивный психологический материал.

Правда, рядом с этим внешне риторическим подходом к единству человеческой личности и к ее поступкам существовал еще исповедальный, «покаянный» подход к себе самому, обладающий своею схемой построения образа человека и его поступков (со времени Августина), — но влияние этой исповедальной идеи внутреннего человека (и соответствующее построение образа его) на рыцарский и барочный роман было очень невелико, оно стало значительным лишь гораздо позже, уже в новое время.

На этом-то фоне отчетливо выступает прежде всего отрицательная работа плутовского романа: разрушение риторического единства личности, поступка и события. Кто такой «плут» — Ласарильо, Жиль Блаз и др.? Преступник или честный человек, злой или добрый, трус или смелый? Можно ли говорить о заслугах, преступлениях, подвигах, создающих и определяющих его облик? Он стоит вне защиты и обвинения, вне прославления или разоблачения, он не знает ни покаяния, ни самооправдания, он не соотнесен ни с какою нормою, ни с каким требованием или идеалом, он не един и не выдержан с точки зрения наличных риторических единств личности. Человек здесь как бы освобожден из всех пут этих условных единств, не определяясь и не завершаясь в них, он издевается здесь над ними.

Распадаются все старые связи между человеком и его поступком, между событием и его участниками. Обнажается резкий разрыв между человеком и его внешним положением — саном, достоинством, сословием. Вокруг плута все высокие положения и символы как духовные, так и светские, в которые с важностью и лицемерной ложью облекался человек, превращаются в маски, в маскарадные костюмы, в бутафорию. В атмосфере веселого обмана происходит преображение и улегчение всех этих высоких символов и положений, их радикальная переакцентуация.

Такой же радикальной переакцентуации подвергаются, как мы говорили, и высокие языки, сросшиеся с определенными положениями человека — его саном, должностью, сословием, профессией. И само слово плутовского романа, как и герой его, не сковывает себя ни одним из наличных акцентных единств, — оно не

отдает себя ни одной ценностно-акцентной системе, и даже там, где оно не пародирует и не смеется, оно предпочитает остаться как бы вовсе безакцентным, сухим осведомительным словом.

Герой плутовского романа противопоставлен герою романа испытания и в другом отношении: он не выдерживает, в сущности, ни одного испытания и соблазна, он ничему не верен, всему изменяет, — но тем самым он верен себе, своей антипатетической, скептической установке. Здесь вызревает новая концепция человеческой личности, не риторическая, но и не исповедальная, еще нащупывающая свое слово, подготовляющая для него почву. Плутовской роман еще не оркеструет своих интенций в точном смысле, — но он существенно подготовляет эту оркестровку, освобождая слово от гнетущей его тяжелой патетики, от всех омертвевших и лживых акцентов, улегчая и в известной степени опустошая слово. В этом его значение рядом с сатирической и пародийной новеллой, пародийным эпосом и соответствующими циклизациями новелл вокруг образа шута и дурака.

Всем этим были подготовлены великие образцы романа второй линии: «Gargantua» и «Pantagruel» — «Don Quijote» — «Simplicissimus» — «Francion» (Sorel) — «Roman comique» (Scarron) — «Tom Jones» (Fielding) — «Peregrine Pickle» (Smollett) — «Tristram Shandy».

В этих узловых великих произведениях романный жанр становится тем, что он есть, развертывает все свои возможности. Здесь окончательно созревают и достигают полноты своеобразия подлинные двуголосые романные образы в их глубоком отличии от поэтических символов. Если искаженное патетическою ложью лицо в плутовской и шутовской пародийной прозе в атмосфере всеулегчающего веселого обмана превращалось в художественную и откровенную полумаску, то здесь эта полумаска сменяется подлинным художественно-прозаическим образом лица. Языки перестают быть только объектом чисто полемического или самоцельного пародирования: не утрачивая до конца пародийной окраски, они начинают осуществлять функцию художественного изображения, справедливого изображения. Роман научается пользоваться всеми языками, манерами, жанрами, он заставляет все отживающие и дряхлеющие, все социально и идеологически чуждые и далекие миры говорить о себе на своем собственном языке и своим собственным стилем, — но автор надстраивает над этими языками свои, диалогически сочетающиеся с ними, интенции и акценты. Автор влагает свою мысль в образ чужого языка

без насилий над волей этого языка, над его собственным своеобразием. Слово героя о себе самом и о своем мире органически и изнутри сливается с авторским словом о нем и его мире. При таком внутреннем слиянии двух точек зрения, двух интенций и двух экспрессий в одном слове пародийность его приобретает особый характер: пародируемый язык оказывает живое диалогическое сопротивление пародирующим чужим интенциям; в самом образе начинает звучать незавершенная беседа; образ становится открытым живым взаимодействием миров, точек зрения, акцентов. Отсюда — возможность переакцентуации такого образа, возможность разных отношений к звучащему внутри образа спору, разных позиций в этом споре и, следовательно, разных истолкований самого образа. Образ становится многозначным, как символ. Так создаются неумирающие романные образы, живущие в разные эпохи разной жизнью. Так, образ Дон Кихота в последующей истории романа разнообразно переакцентуировался и по-разному истолковывался, причем эти переакцентуации и истолкования были необходимым и органическим дальнейшим развитием этого образа, продолжением заложенного в нем незавершенного спора.

Эта внутренняя диалогичность образов связана с общей диалогичностью всего разноречия в классических образцах романа второй стилистической линии. Здесь раскрывается и актуализуется диалогическая природа разноречия, языки соотносятся друг с другом и взаимоосвещаются[86]. Все существенные авторские интенции оркестрованы, преломлены под различными углами сквозь языки разноречия эпохи. Только второстепенные, чисто осведомительные, ремарочные моменты даны в прямом авторском слове. Язык романа становится художественно организованной системой языков.

Для дополнения и уточнения наших различений первой и второй стилистической линии романа остановимся еще на двух моментах, освещающих разницу в отношении к разноречию романов первой и второй стилистической линии.

---

[86] Мы уже говорили, что потенциальный диалогизм облагороженного языка первой линии, его полемика с грубым разноречием здесь актуализуется и развертывается в прямых романных диалогах.

* * *

Романы первой линии, как мы видели, вводили многообразие жизненно-бытовых и полулитературных жанров для вытеснения из них грубого разноречия и для замены его повсюду единообразным, «облагороженным», языком. Роман был энциклопедией не языков, а жанров. Правда, все эти жанры были даны на диалогизующем их фоне соответствующих языков разноречия, полемически отрицаемых или очищаемых, но этот разноречивый фон оставался вне романа.

И во второй линии мы замечаем то же стремление к жанровой энциклопедичности (хотя и не в такой степени). Достаточно назвать «Дон Кихот», очень богатый вставными жанрами. Однако функция вводных жанров в романах второй линии резко меняется. Здесь они служат основной цели: ввести в роман разноречие, многообразие языков эпохи. Внелитературные жанры (например, бытовые) вводятся не для того, чтобы их «облагородить», «олитературить», но именно ради их внелитературности, ради возможности ввести в роман нелитературный язык (даже диалект). Множественность языков эпохи должна быть представлена в романе.

На почве романа второй линии слагается то требование, которое в дальнейшем часто провозглашалось как конститутивное для романного жанра требование (в его отличии от других эпических жанров) и формулировалось обычно так: роман должен быть полным и всесторонним отражением эпохи.

Требование это нужно формулировать иначе: в романе должны быть представлены все социально-идеологические голоса эпохи, то есть все сколько-нибудь существенные языки эпохи; роман должен быть микрокосмом разноречия.

В такой формулировке это требование действительно имманентно той идее романного жанра, которая определяла творческое развитие важнейшей разновидности большого романа нового времени, начиная с «Дон Кихота». Новое значение это требование получает в романе воспитания, где самая идея избирающего становления и развития человека требует полноты изображения социальных миров, голосов, языков эпохи, среди которых совершается это испытующее и избирающее становление героя. Но, конечно, не только роман воспитания обоснованно требует такой полноты (в пределе — исчерпывающей) социальных языков. Это

требование может органически сочетаться и с иными самыми разнообразными установками. Например, романы Э. Сю стремятся к полноте в изображении социальных миров. Под влиянием Сю, а также и романов Жан-Поля, Гутцков создает идею «Roman des Nebeneinander», который должен изображать все сосуществующие противоречивые социальные миры в их полноте.

В основе требования для романа полноты социальных языков эпохи лежит правильное осознание сущности романного разноречия. Каждый язык раскрывается в своем своеобразии лишь тогда, когда он соотнесен со всеми другими языками, входящими в одно и то же противоречивое единство социального становления. Каждый язык в романе — это точка зрения, социально-идеологический кругозор реальных социальных групп и их воплощенных представителей. Поскольку язык не ощущается как такой своеобразный социально-идеологический кругозор, — он не может быть материалом для оркестровки, не может стать образом языка. С другой стороны, и всякая существенная для романа точка зрения на мир должна быть конкретной, социально-воплощенной точкой зрения, а не абстрактной чисто смысловой позицией, должна, следовательно, иметь свой язык, с которым она органически едина. Роман строится не на отвлеченно-смысловых разногласиях и не на чисто сюжетных коллизиях, а на конкретной социальной разноречивости. Поэтому и та полнота воплощенных точек зрения, к которой стремится роман, не есть логическая, систематическая, чисто смысловая полнота возможных точек зрения, нет, это историческая и конкретная полнота действительных социально-идеологических языков, вступивших в данную эпоху во взаимодействие, принадлежащих к одному становящемуся противоречивому единству. На диалогизующем фоне других языков эпохи и в прямом диалогическом взаимодействии с ними (в прямых диалогах) каждый язык начинает звучать иначе, чем он звучал бы, так сказать, «в себе» (без соотнесения с другими). Только в целом разноречия эпохи отдельные языки, их роли и их действительный исторический смысл раскрываются до конца, подобно тому, как окончательный, последний смысл отдельной реплики какого-нибудь диалога раскрывается лишь тогда, когда этот диалог уже окончен, когда все высказались, т. е. только в контексте целой завершенной беседы. Так, язык «Амадиса» в устах Дон-Кихота до конца раскрывает себя и полноту своего исторического смысла лишь в целом диалога языков эпохи Сервантеса.

Переходим ко второму моменту, также уясняющему различие первой и второй линии.

В противовес «категории литературности» роман второй линии выдвигает критику литературного слова как такового, притом прежде всего — романного слова. Эта самокритика слова — существенная особенность романного жанра. Слово критикуется в его отношении к действительности: в его претензиях верно отражать действительность, управлять действительностью и перестраивать ее (утопические претензии слова), подменять действительность как ее суррогат (мечта и вымысел, заменяющие жизнь). Уже в «Дон Кихоте» дано испытание литературного романного слова жизнью, действительностью. И в последующем развитии роман второй линии в значительной части остается романом испытания литературного слова, причем наблюдаются два типа такого испытания.

Первый тип концентрирует критику и испытание литературного слова вокруг героя — «литературного человека», смотрящего на жизнь глазами литературы и пытающегося жить «по литературе». «Дон Кихот» и «Мадам Бовари» — наиболее известные образцы этого рода, но «литературный человек» и связанное с ним испытание литературного слова есть почти во всяком большом романе — таковы в большей или меньшей степени все герои Бальзака, Достоевского, Тургенева и др., — различен лишь удельный вес этого момента в целом романа.

Второй тип испытания вводит автора, пишущего роман («обнажение приема», по терминологии формалистов), однако не в качестве героя (т. е. мы говорим не о «Künstlerroman'e»), а как действительного автора данного произведения. Рядом с прямым романом даются фрагменты «романа о романе» (классический образец, конечно, — «Тристрам Шенди»).

Далее, оба этих типа литературного слова могут объединяться. Так, уже в «Дон Кихоте» имеются элементы романа о романе (см. полемику фиктивного автора с автором подложной второй части). Далее, формы испытания литературного слова могут быть весьма различными (особенно многообразны разновидности второго типа). Наконец, необходимо особо отметить различную степень пародирования испытуемого литературного слова. Как правило, испытание слова сочетается с его пародированием, — но степень пародийности, а также и степень диалогической сопротивляемости пародируемого слова могут быть очень различны: от внешней и грубой (самоцельной) литературной пародии до почти

полной солидаризации с пародируемым словом («романтическая ирония»); в середине между этими двумя крайними пределами, т. е. между внешней литературной пародией и «романтической иронией», стоит «Дон Кихот» с его глубокой, но мудро уравновешенной, диалогичностью пародийного слова. Как исключение, возможно испытание литературного слова в романе, вовсе лишенное пародийности. Интересный новейший пример такого испытания — «Журавлиная родина» М. Пришвина. Здесь самокритика литературного слова — роман о романе — перерастает в лишенный всякой пародийности философский роман о творчестве.

Так категория литературности первой линии с ее догматическими претензиями на жизненную роль в романах второй линии сменяется испытанием и самокритикой литературного слова.

* * *

К началу XIX-го века резкое противостояние двух стилистических линий романа кончается. Конечно, можно и до настоящего времени проследить более или менее чистое развитие обеих линий, но лишь в стороне от большой дороги нового романа. Все сколько-нибудь значительные разновидности романа XIX-го и XX-го веков носят смешанный характер, причем доминирует, конечно, вторая линия. Характерно, что даже в чистом романе испытания XIX-го века стилистически преобладает все же вторая линия, хотя моменты первой линии в нем сравнительно сильны. Можно сказать, что к XIX-му веку признаки второй линии становятся основными конститутивными признаками романного жанра вообще. Романное слово развернуло все свои специфические, ему лишь свойственные, стилистические возможности именно во второй линии. Вторая линия раз и навсегда открыла заложенные в романном жанре возможности: роман стал в ней тем, что он есть.

Каковы социологические предпосылки романного слова второй стилистической линии?

Оно предполагает существенную причастность языкового сознания нескольким языкам, сталкивающимся в нем, причастность не только в плоскости их сосуществования, но и в плоскости их напряженного противоречивого становления,

исключающего претензии централизующего догматизма первой линии с ее категорией литературности. Первая линия в своих основных разновидностях — стихотворный рыцарский роман, отчасти — «Амадис», пастушеский роман, барочный роман — была выражением устойчивого ядра господствующего класса. Основные разновидности второй линии социально-исторически локализованы иначе: в господствующем классе они захватывают только его периферию, зыбкую и деклассирующуюся, отрывающуюся от ядра и переплетающуюся с периферическими же элементами иных классов. В основном же роман второй линии развивается в пределах становящихся социальных групп, пробивающихся к самосознанию и господству, то есть роман этот локализован в тех социальных пластах, которые сильнее всего и существеннее всего охвачены становлением и теснее и существеннее всего соприкасаются, сталкиваются и переплетаются с элементами других групп. Торговый капитализм и централизующая энергия абсолютизма создали в этих слоях оптимальные условия для взаимодействия и взаимоосвещения языков, для перехода разноречия из «бытия в себе» (когда языки не знают друг о друге или могут игнорировать друг друга) в его «бытие для себя» (когда языки разноречия взаимораскрываются и начинают служить друг для друга диалогизующим фоном). Языки разноречия, как наведенные друг на друга зеркала, каждое из которых по-своему отражает кусочек, уголок мира, заставляют угадывать и улавливать за их взаимоотраженными аспектами мир более широкий, многопланный и многокругозорный, чем это было доступно одному языку, одному зеркалу.

Эпохе великих астрономических, математических и географических открытий, разрушивших конечность и замкнутость старой Вселенной, конечность математической величины и раздвинувших границы старого географического мира, эпохе Возрождения и протестантизма, разрушивших средневековую словесно-идеологическую централизацию, — такой эпохе могло быть адекватно только галилеевское языковое сознание, воплотившее себя в романном слове второй стилистической линии.

* * *

В заключение несколько методологических замечаний.

Беспомощность традиционной стилистики, знающей лишь птолемеевское языковое сознание, перед подлинным своеобразием романной прозы, попытки применения к этой прозе традиционных стилистических категорий, опирающихся на единство языка и на прямую и равную интенциональность всего его состава, игнорирование могучего стилеобразующего значения чужого слова и модуса непрямого, оговорочного, говорения, — все это привело к тому, что стилистический анализ романной прозы подменяется обычно нейтральным лингвистическим описанием языка данного произведения или, еще хуже, данного автора.

Но такое описание языка само по себе ровно ничего не может дать для понимания романного стиля. Более того, и как лингвистическое описание языка оно методологически порочно, ибо в романе не один язык, а языки, сочетающиеся друг с другом в чисто стилистическое, а вовсе не в языковое единство (как могут смешиваться диалекты, образуя новые диалектологические единства).

Язык романа второй линии это не один язык, генетически образовавшийся из смешения языков, но, как мы неоднократно подчеркивали, это своеобразная художественная система языков, не лежащих в одной плоскости. Если мы даже отвлечемся от речей персонажей и от вводных жанров, то и самая авторская речь остается все же стилистической системой языков: значительные массы этой речи стилизуют (прямо или пародийно, или иронически) чужие языки, и по ней рассеяны чужие слова, вовсе не заключенные в кавычки и формально принадлежащие авторской речи, но явно отодвинутые от уст автора иронической, пародийной, полемической или иной оговорочной интонацией. Отнести все эти оркеструющие и дистанциированные слова к единому словарю данного автора, отнести семантические и синтаксические особенности оркеструющих слов и форм к особенностям семантики и синтаксиса автора, то есть воспринять и описать все это как лингвистические признаки некоторого единого авторского языка, — так же нелепо, как относить на счет авторского языка объектно показанные грамматические ошибки какого-нибудь из его персонажей. На всех этих оркеструющих и дистанциированных языковых элементах лежит, конечно, и авторский акцент, и они в

конечном счете определяются авторской художественной волей, и они всецело на художественной ответственности автора, — но они не принадлежат к языку автора и не лежат в одной плоскости с этим языком. Задание описать язык романа методологически бессмысленно потому, что самого объекта такого описания — единого языка романа — вовсе не существует.

В романе дана художественная система языков, точнее — образов языков, и действительная задача его стилистического анализа заключается в том, чтобы раскрыть все наличные в составе романа оркеструющие языки, понять степени отстояний каждого языка от последней смысловой инстанции произведения и различные углы преломления интенций в них, понять их диалогические взаимоотношения и, наконец, если есть прямое авторское слово, определить диалогизующий его разноречивый фон вне произведения (для романа первой линии эта последняя задача является основной).

Решение этих стилистических задач предполагает прежде всего глубокое художественно-идеологическое проникновение в роман[87]. Только такое проникновение (подкрепленное, конечно, знаниями) может овладеть существенным художественным замыслом целого и почувствовать, исходя из этого замысла, мельчайшие различия дистанций отдельных моментов языка от последней смысловой инстанции произведения, тончайшие оттенки авторской акцентуации языков и их различных моментов и т. д. Никакие лингвистические наблюдения, как бы они ни были тонки, никогда не раскроют этого движения и этой игры авторских интенций между различными языками и их моментами. Художественно-идеологическое проникновение в целое романа все время должно руководить его стилистическим анализом. Нельзя забывать при этом, что введенные в роман языки оформлены в художественные образы языков (это не сырые лингвистические данности), и это оформление может быть более или менее художественным и удачным и более или менее отвечать духу и силе изображаемых языков.

Но, конечно, одного художественного проникновения мало. Стилистический анализ встречается с целым рядом трудностей, особенно там, где он имеет дело с произведениями далеких эпох

---

[87] Такое проникновение инвольвирует и оценку романа, притом не только художественную в узком смысле, но и идеологическую, ибо нет художественного понимания без оценки.

и чужих языков, где художественное восприятие не находит опоры в живом языковом чутье. В этом случае, говоря образно, весь язык, вследствие нашей отдаленности от него, кажется лежащим в одной плоскости, третье измерение и различия планов и дистанций в нем не ощущаются. Здесь лингвистическое историко-языковое изучение наличных в данную эпоху языковых систем и стилей (социальных, профессиональных, жанровых, направленческих и др.) существенно поможет воссозданию третьего измерения в языке романа, поможет дифференцировать и дистанциировать его. Но, конечно, и при изучении современных произведений лингвистика — необходимая опора стилистического анализа.

Однако и этого недостаточно. Вне глубокого понимания разноречия, диалога языков данной эпохи, стилистический анализ романа не может быть продуктивным. Но, чтобы понять этот диалог, чтобы вообще впервые услышать здесь диалог, — мало знания лингвистического и стилистического облика языков: необходимо глубокое понимание социально-идеологического смысла каждого языка и точное знание социальной расстановки всех идеологических голосов эпохи и, следовательно, расстановки социально-классовых сил в данную эпоху. Таким образом, и чисто стилистический анализ романа неизбежно приведет нас к социально-экономическим условиям эпохи, определяющим, в конечном счете, как расслоение языка (в длительном процессе его противоречивого становления), так и то диалогизованное взаимоотношение языков в словесно-идеологическом сознании данной социальной группы, которое нашло свое выражение в разбираемом романе.

Такой анализ романного стиля встречает особого рода трудности, определяемые быстротою протекания двух процессов трансформации, которым подвержено всякое языковое явление: процесса к а н о н и з а ц и и и процесса п е р е а к ц е н т у а ц и и.

Одни элементы разноречия, введенные в язык романа, например, провинциализмы, профессионально-технические выражения и т. п., могут служить оркестровке авторских интенций (следовательно, употребляются оговорочно, с дистанцией), другие же элементы разноречия, аналогичные с первыми, уже утратили в данный момент свой «иноязычный» привкус, уже канонизованы литературным языком и, следовательно, ощущаются автором уже не в системе провинциального говора или профессионального жаргона, а в системе литературного языка. Приписывать им

оркеструющую функцию будет грубой ошибкой: они уже лежат в одной плоскости с авторским языком или, в том случае, если автор не солидаризуется и с современным литературным языком, — в плоскости иного оркеструющего языка (литературного, а не провинциального). И вот в иных случаях бывает очень трудно решить, что для автора является уже канонизованным элементом литературного языка и в чем он еще ощущает разноречие. Чем дальше от современного сознания анализируемое произведение, тем трудность эта серьезнее. Именно в эпохи наиболее остро разноречивые, когда столкновение и взаимодействие языков особенно напряженно и сильно, когда разноречие со всех сторон захлестывает литературный язык, то есть как раз в эпохи наиболее благоприятные для романа, моменты разноречия чрезвычайно легко и быстро канонизуются и переходят из одной системы языка в другую: из быта в литературный язык, из литературного — в бытовой, из профессионального жаргона — в общий быт, из одного жанра в другой жанр и т. п. В напряженной борьбе границы одновременно и обостряются, и стираются, и иной раз невозможно установить, где именно они уже стерлись и одни из воюющих уже перешли на чужую территорию. Все это порождает громадные трудности для анализа. В эпохи более устойчивые языки консервативнее и канонизация совершается медленнее и труднее, за ней легко следить. Однако нужно сказать, что быстрота канонизации создает трудности лишь в мелочах, в деталях стилистического анализа (преимущественно при анализе спорадически рассеянного по авторской речи чужого слова), пониманию же основных оркеструющих языков и основных линий движения и игры интенций канонизация помешать не может.

Второй процесс — переакцентуация — гораздо сложнее и может существеннее искажать понимание романного стиля. Этот процесс касается нашего ощущения дистанций и оговаривающих авторских акцентов, стирая для нас их оттенки, а часто и вовсе их уничтожая. Нам уже приходилось говорить, что некоторые типы и разновидности двуголосого слова очень легко утрачивают для восприятия свой второй голос и сливаются с одноголосою прямою речью. Так, пародийность именно там, где она не является самоцелью, а соединена с изображающею функцией, при известных условиях может очень легко и быстро вовсе утрачиваться восприятием или значительно ослабляться. Мы уже говорили, что в подлинном прозаическом образе пародируемое слово оказывает внутреннее диалогическое сопротивление пародирующим

интенциям: ведь слово не мертвый объектный материал в руках орудующего им художника, но живое и последовательное, во всем себе верное, слово, которое может стать несвоевременным и смешным, обнаружить свою узость и односторонность, но смысл которого — однажды осуществленный — никогда не может угаснуть до конца. И при изменившихся условиях этот смысл может давать новые и яркие вспышки, сжигая наросшую на нем объектную кору и, следовательно, лишая настоящей почвы пародийную акцентуацию, затмевая и погашая ее. При этом нужно еще иметь в виду следующую особенность всякого глубокого прозаического образа: авторские интенции движутся в нем по кривой, дистанции между словом и интенциями все время изменяются, то есть меняется угол преломления, на вершинах кривой возможна полная солидаризация автора со своим образом, слияние их голосов, в низших точках кривой возможна, напротив, полная объектность образа и, следовательно, грубая, лишенная глубокого диалогизма пародия на него. Слияние с образом авторских интенций и полная объектность его могут резко чередоваться на протяжении небольшого участка произведения (например, у Пушкина в отношении к образу Онегина и, отчасти, Ленского). Конечно, кривая движения авторских интенций может быть более или менее резкой, прозаический образ может быть и более спокойным и уравновешенным. При изменившихся условиях восприятия образа кривая может стать менее резкой, а может и просто вытянуться в прямую: образ становится весь или прямо интенциональным или, напротив, чисто объектным и грубо пародийным.

Чем обусловливается эта переакцентуация образов и языков романа? Изменением диалогизующего их фона, то есть изменениями в составе разноречия. В изменившемся диалоге языков эпохи язык образа начинает звучать по-иному, ибо он по-иному освещается, ибо он воспринимается на ином диалогизующем его фоне. В этом новом диалоге в образе и в его слове может усилиться и углубиться его собственная прямая интенциональность или, напротив, он может стать сплошь объектным, комический образ может стать трагическим, разоблаченный — разоблачающим и т. п.

В такого рода переакцентуациях нет грубого нарушения авторской воли. Можно сказать, что процесс этот происходит в самом образе, а не только в изменившихся условиях восприятия. Эти условия только актуализовали в образе уже наличные в нем потенции (правда, одновременно ослабили другие). С известным

правом можно утверждать, что образ в одном отношении лучше понят и услышан, чем раньше. Во всяком случае некоторое непонимание здесь сочетается с новым и углубленным пониманием.

В известных границах процесс переакцентуации неизбежен и законен, и даже продуктивен, но эти границы легко могут быть перейдены там, где произведение далеко от нас и где мы начинаем воспринимать его на совершенно чуждом ему фоне. При таком восприятии оно может подвергнуться в корне искажающей его переакцентуации; такова судьба очень многих старых романов. Но особенно опасна вульгаризующая, упрощенческая переакцентуация, лежащая во всех отношениях ниже авторского (и его времени) понимания, превращающая двуголосый образ в плоский одноголосый: в ходульно-героический, сентиментально-патетический или, наоборот, в примитивно-комический. Таково, например, примитивное обывательское восприятие образа Ленского «всерьез», даже его пародийного стихотворения «Куда, куда вы удалились» и т. д.; или чисто героическое восприятие Печорина, в стиле героев Марлинского.

Значение процесса переакцентуации в истории литературы громадно. Каждая эпоха по-своему переакцентуирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации. Благодаря заложенным в них интенциональным возможностям, они в каждую эпоху на новом диалогизующем их фоне способны раскрывать все новые и новые смысловые моменты; их смысловой состав буквально продолжает расти, создаваться далее. Также и влияние их на последующее творчество неизбежно включает момент переакцентуации. Новые образы в литературе очень часто создаются путем переакцентуации старых, путем перевода их из одного акцентного регистра в другой, например, из комического плана в трагический или наоборот.

В. Дибелиус приводит в своих книгах интересные примеры такого создания новых образов путем переакцентуации старых. Профессиональные и сословные типы английского романа — врачи, юристы, помещики — первоначально появились в комедийных жанрах, затем перешли во второстепенные комические планы романа в качестве второстепенных объектных персонажей и уже затем передвигаются в его высокие планы и могут стать

его главными героями[88]. Один из существенных способов перевода героя из комического плана в высший — это изображение его в несчастии и страданиях; страдания героя переводят комического героя на иной, высший регистр[89]. Дибелиус показывает, как традиционный комедийный образ скупого помогает овладению новым образом капиталиста, подымаясь до трагического образа Домби. Многочисленные примеры переакцентуации Дибелиус дает в своей книге «Englische Romankunst»[90] .

Особое значение имеет переакцентуация поэтического образа в прозаический и обратно. Так возник в средние века пародийный эпос, сыгравший существенную роль в подготовке романа второй линии (его параллельное классическое завершение — Ариосто). Большое значение имеет переакцентуация образов при переводе их из литературы в другие искусства — в драму, оперу, живопись. Классический пример — довольно значительная переакцентуация «Евгения Онегина» Чайковским: она оказала сильное влияние на обывательское восприятие образов этого романа, ослабив их пародийность[91].

Таков процесс переакцентуации. За ним необходимо признать высокое продуктивное значение в истории литературы. Но при объективном стилистическом изучении романов далеких эпох нужно все время учитывать этот процесс и строго соотносить изучаемый стиль с диалогизующим его фоном разноречия соответствующей эпохи. При этом, однако, учет всех последующих переакцентуаций образов данного романа — например, образа Дон Кихота — имеет громадное эвристическое значение, углубляет и расширяет художественно-идеологическое понимание их, ибо, повторяем, великие романные образы продолжают расти и развиваться и после своего создания, способны творчески изменяться в других эпохах, и самых отдаленнейших от дня и часа их первоначального рождения.

---

[88] См. W. D i b e l i u s «Charles Dickens» (1916 г.) с. 356.

[89] См. там же с. 360.

[90] См. в итогах работы о создании новых образов путем снижения и дегероизации старых или, напротив, путем их подъема и утончения (том II-ой, с. 379–381).

[91] Чрезвычайно интересна проблема двуголосого пародийного и иронического слова (точнее его аналогов) в опере, в музыке, в хореографии (пародийные танцы).

* * *

Социальная разноречивость — основа романного стиля на протяжении истории этого жанра. В величайших образцах его разноречивость достигает максимальной актуализации и остроты. Основа же этой разноречивости — классовое деление общества.

У нас создана почва для радикального определения этой разноречивости в самой ее основе. В бесклассовом обществе разноречивость утратит свою безысходность, свою глубину и существенность, т. е. все то, что дает ей стилеобразующую силу в романе. Можно думать, что в бесклассовом обществе романный жанр утратит почву для своего дальнейшего развития. Можно думать, что роман сменится эпопеей, но особой, на бесконечно-расширенной социальной базе.

Одно не подлежит сомнению: в бесклассовом обществе роман должен существенно перестроиться. Он уже и сейчас перестраивается. Языковая бесприютность, «безъязычие» романа уже преодолевается. Начинается новая величайшая в истории централизация словесно-идеологической жизни. Мы идем к действительно единому языку, но не к языку господствующей группы, единство которого куплено ценою подавления и игнорирования разноречия языков, и не к абстрактно-нормативному единству языка, а к языку идеологически наполненному, к единой акцентной системе. Это централизующее единство изнутри проникает в языки, перестраивает их, углубляет и обогащает, а не абстрактно унифицирует их.

Самый процесс этой словесно-идеологической централизации протекает в настоящий момент в условиях напряженнейшей социально-языковой борьбы. Разноречие остается еще в полной силе. Правда, в корне изменилась диалогическая структура этого разноречия, расстановка языков и голосов, ибо появился могучий центр, решающее и бесспорное слово в этом диалоге. Но разноречие остается, остаются, следовательно, и основные предпосылки романного жанра[92].

---

[92] В настоящее время мы наблюдаем даже своеобразное и социологически очень интересное явление «прозаизации» других искусств — музыки, театра, хореографии.

Останется романный жанр и в бесклассовом обществе, так как разноречие останется и в нем, хотя оно и лишится своего классового жала. В связи с этим неизбежна, как мы сказали, глубочайшая перестройка романного жанра. Но стилистическая специфика его — двуголосое слово и диалогическая игра языками, оркестровка темы разноречием — останется и на измененной основе.

РОМАН ВОСПИТАНИЯ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА

РОМАН ВОСПИТАНИЯ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА

Проспект книги

1937 год

СОДЕРЖАНИЕ КНИГИ

ВВЕДЕНИЕ

1. Особое значение проблемы романного жанра в свете задач социалистического реализма. Специфическая связь в историческом развитии литературы реализма с романным жанром (при возможности реализма во всех жанрах). Реализм как итог всего предшествующего художественного развития человечества. Оценка реализма Марксом, Энгельсом, Лениным и Сталиным. Наиболее глубокая степень реалистического отражения действительности в новое время осуществлена в романном жанре. Маркс и Энгельс о реалистическом романе. Необходимость исторического раскрытия и изучения романного жанра во всех его многообразных разновидностях, обладающих разною степенью глубины реалистического проникновения в действительность. Критический обзор важнейших попыток исторической классификации романных разновидностей.

2. Классификация разновидностей романного жанра по принципу построения образа главного героя: 1/ Роман странствований, 2/ Роман испытания, 3/ роман биографический (включая автобиографический и исповедальный), 4/ роман воспитания (становления), и 5/ синтетический роман XIX-го века. Предварительная краткая характеристика каждого из этих принципов оформления героя романа. Конкретные исторические разновидности романа и отдельные произведения в большинстве случаев не выдерживают определенного принципа в его чистом виде, но они всегда характеризуются резким преобладанием одного из этих принципов над другими. Так как все моменты романа вэаимоопределяют друг друга, то преобладание определенного принципа оформления героя связано с определенной тематикой, с определенным типом сюжета, с определенным способом оформления мира вокруг героя, с определенными особенностями композиционного построения. Значение четырех первых типов романа для развития пятого — великого синтетического романа XIX-го века (Стендаля, Бальзака, Диккенса, Теккерея, Толстого, Достоевского и др.).

3. Исключительная важность принципа построения образа героя. В нем выражается степень глубины реалистического постижения человека, понимания его роли в мире, а следовательно

и степень глубины постижения исторического процесса и социальных связей. Образ человека — организационный центр всего художественного мировоззрения писателя.

В романном жанре этот образ в большинстве случаев и организационный художественно-идеологический центр произведения. Анализ романной разновидности, исходящий из принципа построения образа человека, дальше всего от опасности сбиться на формализм и техницизм, потому что здесь мы находимся в самом идейном фокусе произведения, в то же время анализ не отрывается и от художественной специфики произведения, идейность анализа не становится абстрактной.

4. Каждая историческая разновидность романа является определенным способом отражения мира под определенным углом зрения. Каждой разновидности присуща определенная степень безусловной объективности, реалистичности. Степень глубины художественного реализма и является для нас абсолютным критерием оценки данной разновидности и данного конкретного произведения. Степень же глубины реалистического отражения мира неизбежно связана с местом данной разновидности и данного произведения в классовой борьбе, с соответствующей прогрессивностью идеалов и настроений художника, со степенью отражения в этих идеалах и настроениях идеалов и чаяний широчайших народных масс. Подлинный реализм и подлинная народность являются двумя сторонами единого марксистско-ленинского и сталинского критерия понимания и оценки классического литературного наследия. Критика вульгарно-социологизаторских взглядов на основные этапы развития реалистического романа.

I. ИСТОРИЧЕСКАЯ ТИПОЛОГИЯ РОМАНА ПО ПРИНЦИПУ ПОСТРОЕНИЯ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ

1. Роман странствований

Первая и простейшая разновидность романного жанра — роман странствований. Герой здесь лишен существенных характеристик и не находится сам по себе в центре художественного внимания романиста. Герой — движущаяся в пространстве постоянная и в сущности нейтральная величина, переживающая ряд приключений — авантюр. Движение и приключения его позволяют романисту развернуть и показать пространственно — географическое и социальное многообразие мира: страны, города, национальности, культуры, различные социальные группы и их быт.

Этот тип постановки героя и построения романа характерен прежде всего для античного натурализма: для Петрония (странствование Энколпия и друг. по географическому, культурному и — главное — социальному разнообразию Римской Империи) и для Апулея (странствования Люция-осла).

Этот же тип постановки героя, но несколько видоизмененный (с большей конкретизацией образа героя) лежит в основе европейского плутовского романа: «Лазарильо с берегов Тормеса», «Гусман из Альфараче», «Франсион», «Жиль Блаз» и др. В еще более осложненном виде тот же принцип оформления героя преобладает в авантюрном плутовском романе Дефо («Капитан Сингльтон», «Молль Флендерс» и др.), в приключенческом романе Смоллетта («Родерик Рендом», «Перегрин Пикль», «Генфри Клинкер»). Наконец, тот же принцип с иными осложнениями лежит в основе той разновидности приключенческого романа 19-го века, которая продолжает линию плутовского романа.

Для типа романа странствований характерна чисто пространственная и статическая концепция многообразия мира. Мир — пространственная смежность различий и контрастов; жизнь же — чередование различных контрастных положений: удача — неудача, счастье — несчастье, победа — поражение и т. п.

Временные категории разработаны крайне слабо. Время в романе этого типа само по себе лишено существенного смысла и исторической окраски; даже «биологическое время» — возраст героя, движение его от юности через зрелость к старости — или вовсе отсутствует или отмечено только формально. В романах этого типа разработано лишь «авантюрное время», состоящее из смежности ближайших моментов — мгновений, часов, дней, — выхваченных из единства временного процесса. Обычные временные характеристики в этом романе: «в то же мгновение», «в следующее мгновение», «на следующий день», «утро», «ночь», «опередил», «опоздал», «раньше», «позже» и т. п. (при описании столкновений, битв, поединков, свалки, ограблений, бегства и т. п. авантюр). Особое значение имеют такие авантюрные отрезки времени, как «ночь».

Вследствие отсутствия исторического времени оттенены лишь различия, контрасты; почти полностью отсутствуют существенные связи; отсутствует понимание целостности таких социально-культурных явлений как национальность, страна, город, социальная группа, профессия и т. п. Отсюда характерное для таких романов восприятие чужих социальных групп, наций, быта, в духе «экзотики», т. е. восприятие голых отличий, контрастов, чуждости. Отсюда и натуралистический характер этой романной разновидности: распадение мира на отдельные вещи, явления и события, просто смежные или чередующиеся. Образ человека в романе — едва намеченный — совершенно статичен, как статичен и окружающий его мир. Становления, развития человека роман не знает. Если и меняется положение человека (в плутовском романе: из нищего он становится богачом, из безродного бродяги — дворянином), сам он при этом остается неизменным.

Более подробно охарактеризованы второстепенные герои, с которыми встречается главный герой; например,Тримальхион в «Сатириконе» Петрония, ряд блестящих характеристик бытовых персонажей в испанском плутовском романе, у Лесажа и т. д. Но все эти характеристики-портреты статичны и внешни; «Gessinnung» героев здесь еще нигде не становится предметом изображения.

Главный герой романа странствований — изолированный индивид, действующий как такой, не приносящий с собой и не устанавливающий во время действия романа никаких существенных

социальных связей, движущийся по раздробленному миру контрастов, курьезов, неожиданностей, нелепостей.

Даются сжатые характеристики натуралистического стиля романов странствований. Все основные особенности этого романа иллюстрируются примерами.

2. *Роман испытания*

Роман второго типа строится как ряд испытаний главных героев, испытаний их верности, доблести, смелости, добродетели, благородства, святости и т. п. Это самая распространенная романная разновидность в европейской литературе. К ней относится значительное большинство всей романной продукции.

Мир в этом романе — арена борьбы и испытаний героя; события, приключения — пробный камень для героя. Герой дан всегда как готовый и неизменный. Все качества его даны с самого начала и на протяжении романа лишь проверяются и испытываются, но не изменяются.

Роман испытания также возникает на античной почве, притом в двух своих основных разновидностях. Первая разновидность представлена так называемым «греческим романом» — «Эфиопика», «Левкиппа и Клитофонт» и др.

Вторая разновидность — раннехристианские жития святых, в особенности — мучеников.

Первая разновидность — «греческий роман» — строится как испытание любовной верности и чистоты идеальных героя и героини. Почти все приключения организованы как покушеиия на невинность, чистоту и взаимную верность героев. Статичность, неизменность характеров героев и их абстрактная идеальность исключают всякое становление, развитие, всякое использование происходящего, видимого, переживаемого ими как жизненного опыта, меняющего и формирующего их.

В этом типе романа, в отличие от романа странствований, дается развитой и сложный образ человека, имевший громадное влияние на последующую историю романа. Этот образ существенно един, но единство его специфично: оно статично и субстанционально. Греческий роман, родившийся на почве «второй софистики», впитавшей в себя риторическую казуистику, создает в основном риторико-юридическую концепцию человека. Уже здесь

образ человека глубоко пропитался теми судебно-риторическими категориями и понятиями виновности-невиновности, суда, оправдания, обвинения, преступления, добродетели, заслуги, и т. п., которые так долго тяготели над романом и определяли постановку героя в романе как обвиняемого или подзащитного и превращали самый роман в своего рода суд над героем. В греческом романе эти категории носят еще формалистический характер, но и здесь они создают своеобразное единство человека как субъекта суда, защиты или обвинения, носителя преступлений или заслуг. Юридическая, судебно-риторическая концепция героя в греческом романе часто перебрасывается и на мир, превращая событие в казус, вещи — в улики и т. п.

Все эти положения развертываются на анализе конкретного материала греческого романа.

Во второй разновидности романа испытания, возникшей также еще на античной почве,существенно меняется идеологическое содержание как образа человека, так и идеи испытаний. Эта разновидность подготовляется в ранне-христианских житиях мучеников и других святых (Дио Хризостом, легенды Климентинского цикла и др.). Элементы этой разновидности имеются и в «Метаморфозах» («Золотом осле») Апулея. В основу этой разновидности положена идея испытания святого страданиями или соблазнами. Эта идея испытания уже не носит внешне формального характера, как в греческом романе. Внутренняя жизнь героя, его «Gesinnung», становится существенным моментом в его образе. Самый характер испытания идеологически углубляется и уточняется, особенно там, где изображается испытание веры сомнениями. Вообще для этой разновидности романа испытания характерно соединение авантюрности с проблемностью и психологией. Однако и здесь испытание совершается с точки зрения готового и догматически принятого идеала. В самом идеале нет движения, нет становления. Также и испытуемый герой готов и предопределен, испытания (страдания, соблазны, сомнения) не становятся для него формирующим опытом, не меняют его, и в этой-то неизменности героя — все дело.

Следующая разновидность романа испытания — средневековой рыцарский роман (в большей и существенной своей части), испытавший, конечно, значительное влияние обеих разновидностей античного романа. Известное разнообразие типов в пределах рыцарского романа определяется оттенками в идеологическом содержании идеи испытания (преобладание куртуазных или

церковно-христианских или мистических моментов в содержании этой идеи). Краткий анализ основных типов построения стихотворного рыцарского романа XII–XIII веков и прозаического рыцарского романа XIII–XIV и последующих веков (до «Амадиса» и «Пальмеринов» включительно).

Наконец, наиболее значительная и исторически влиятельная чистая разновидность романа испытания — роман барокко — Д'Юрфе, Скюдери, Кальпренед, Лоэнштейн и др. Роман барокко сумел извлечь из идеи испытания все заложенные в ней сюжетные возможности для построения романов большого масштаба. Поэтому роман барокко лучше всего раскрывает организационные возможности идеи испытания и в то же время ограниченность и узость ее реалистического проникновения в действительность,

Роман барокко наиболее чистый и последовательный тип героического романа, раскрывающий особенности романной героизации в ее отличии от эпической. Барокко не допускает ничего среднего, нормального, типического, обычного; все здесь доведено до грандиозных, исключительных масштабов. Судебно-риторический пафос здесь также выражен чрезвычайно последовательно и ярко. Организация образа человека, отбор черт, их связывание воедино, способы отнесения поступков и событий («судьбы») к образу героя определяются его защитой (апологией), прославлением или, напротив, его обвинением, разоблачением.

Барочный роман испытания в последующие века дал две ветви развития: во-первых, авантюрно-героический роман (Льюис, Рэдклиф, Вальполь и др.), во-вторых, патетико-психологический сентиментальный роман (Ричардсон, Руссо). Черты романа испытания в этих разновидностях существенно меняются, особенно в последней, где появляется своеобразная героизация слабого, героизация «маленького человека».

При всех различиях между названными историческими разновидностями романа испытания, все они объединяются определенной совокупностью существенных общих черт, определяющих значение этого типа в истории европейского романа:

1/ Сюжет. Сюжет в романе испытаний всегда строится на отступлениях от нормального хода жизни героя, на таких исключительных событиях и положениях, каких нет в типической, нормальной, обычной биографии человека. Так, в греческом романе изображаются в большинстве случаев события, совершающиеся между обручением и свадьбой или между свадьбой и пер-

вой брачной ночью, т. е. такие события, которых в сущности не должно быть, которые только отдаляют друг от друга два смежных момента человеческой биографии, тормозят ход нормальной жизни, но не изменяют его: влюбленные или жених и невеста всегда в конце концов соединяются в браке и биографическая жизнь вступает в нормальное русло за пределами романа. Этим определяется и специфический характер романного времени: оно лишено реальной биографической длительности. Отсюда же и исключительная роль случайностей как в греческом, так и, в особенности, в барочном романе. События барочного романа, организованные как авантюры, лишены всякой биографической и социальной значимости и типичности: они неожиданны, небывалы, экстраординарны. 0тсюда и роль преступлений, всяческих аномалий в сюжете барочного романа, его кровавый и часто извращенный характер (эти особенности до сих пор присущи той линии авантюрного романа, которая через Льюиса, Вальполя, Рэдклиф связана с барочным романом).

Роман испытания всегда начинается там, где начинается отступление от нормального социального и биографического хода жизни, и кончается там, где жизнь снова входит в нормальную колею. Поэтому события романа испытаний, каковы бы они ни были, не создают нового типа жизни (исключения не могут стать правилом), новой человеческой биографии, определяемой изменившимися условиями жизни. За пределами романа биография и социальная жизнь остаются обычными и неизменными.

2/ В р е м я. Прежде всего в романе испытания мы встречаемся с дальнейшей разработкой и детализацией авантюрного времени (изъятого из истории и биографии). Авантюрное время здесь раскрывает свою специфическую неограниченность, бесконечность: авантюры в нем могут нанизываться друг на друга без конца. Кроме того, здесь, в особенности в рыцарском романе, появляется сказочное время (под влиянием востока). Это время характеризуется нарушением нормальных временных отношений: например, в одну ночь производится работа нескольких лет, или, напротив, годы протекают в одно мгновенье (мотив заколдованного сна).

Особенности сюжета, слагающегося из отступлений от исторического и биографического хода, определяют общее своеобразие времени в романе испытания: оно лишено реальных измерителей (исторических и биографических), и оно лишено исторической локализации, т. е. существенной прикрепленности к определенной исторической эпохе, связи с определенными историческими

событиями и условиями. Самая проблема исторической локализации перед романом испытания и не стояла. Правда, роман барокко знает и историческую разновидность (например, «Кир» Скюдери или «Арминий и Туснельда» Лоэнштейна), но романы эти квази-исторические и время в них лишено подлинных исторических определений.

Существенным достижением романа испытания в области разработки категорий времени является психологическое время (в особенности в барочном романе). Это время обладает субъективною ощутимостью и длительностью (при изображении опасностей, томительных ожиданий, неутоленной страсти и т. п.). Но такое психологически окрашенное и конкретизованное время лишено существенной локализации даже в целом жизненного процесса индивида, не говоря уже об историческом времени.

3/ Изображение мира. Роман испытания, в отличие от романа странствований, сосредоточен на герое; окружающий мир и второстепенные персонажи в большинстве случаев превращаются в фон для героев, в декорацию, в обстановку. Тем не менее окружение занимает большое место в романе (особенно в барочном). Но прикрепленный к неподвижному герою как его фон, внешний мир лишен самостоятельности и историчности. Вдобавок, в отличие от романа странствований, географическая экзотика здесь преобладает над социальной. Быт, занимавший большое место в романе странствований, здесь почти вовсе отсутствует (если он лишен всякой экзотичности). Между героем и миром нет подлинного взаимодействия: мир неспособен изменить героя, он его только испытывает; и герой не воздействует на мир, не меняет его лица; выдерживая испытания, устраняя своих врагов и т. п., герой оставляет в мире все на своих местах, он не меняет социального лица мира, не перестраивает его, да и не претендует на это. Проблема взаимодействия субъекта и объекта, человека и мира в романе испытания не поставлена. Отсюда бесплодный и нетворческий характер героизма в этом романе, даже там, где изображаются исторические герои.

Достигнув своего расцвета в барокко, роман испытания в XVIII и XIX веках утратил свою чистоту, но тип построения романа на идее испытания героя продолжает существовать, конечно, осложняясь всем тем,что было создано биографическим романом и романом воспитания. Композиционная сила идеи испытания,

позволяющая разнообразно и стройно организовать разнородный материал вокруг героя, соединять острую авантюрность с глубокой проблемноотью и сложной психологией, определяет значение этой идеи в последующей истории романа. Так, идея испытания оказала существенное влияние на Достоевского, романы которого построены по типу романов испытания.

Самая идея испытания в последующей истории наполняется различнейшим идеологическим содержанием. Так, распространен тип (особенно в позднем романтизме) испытания на призванность, гениальность, избранничество. Другая разновидность — испытание наполеонистических парвеню во французском романе, испытание биологического здоровья и приспособленности к жизни (у Золя и вообще в натуралистическом романе), испытание на художественную одаренность и параллельную жизненную пригодность художника (Künstlerroman), наконец, испытание морального реформатора, ницшеанца, аморалиста, эмансипированной женщины и целый ряд других разновидностей идеи испытания в третьесортной романной продукции второй половины XIX-го и начала XX-го веков. Особой разновидностью романа испытания является и русский роман испытания человека на его социальную пригодность и полноценность (тема лишнего человека).

Все приведенные выводы о романе испытания строятся на анализах конкретного материала.

3. Биографический роман

Чистый биографический роман — явление позднее и — в основном — современное синтетическому роману, но биографический принцип построения образа героя, организующий различные виды биографий, автобиографий, исповедей, обладает глубокой древностью и оказывал громадное влияние на развитие романного жанра во все эпохи его исторического существования.

Дается краткий обзор развития биографических форм на античной почве, начиная от риторической автобиографии Исократа (в форме защитительной речи) до «Исповеди» Августина. Два типа античной историко-героической биографии: тип Плутарха и тип Светония. Средневековые исповедальные и житийные биографии. Биографические формы в эпоху возрождения и в

XVII-м веке. Сжатый анализ построения важнейшей разновидности биографического романа — семейно-биографического романа (Фильдинг).

Биографическая форма характеризуется следующими основными особенностями, оказавшими существенное влияние на развитие романа и на подготовку романа воспитания и синтетического реалистического романа XIX-го века:

1/ С ю ж е т. Биографическая форма, в отличие от романа странствований и романа испытания, строится не на отступлениях от нормального и типического хода жизни, а именно на основных и типических моментах всякого жизненного пути: рождение, детство, годы учения, брак, устройство жизненной судьбы, труды и дела, смерть, т. е. как раз на тех моментах, которые лежат до начала или после конца романа испытания.

2/ Г е р о й. Несмотря на изображение жизненного пути героя, образ его в чисто биографических формах лишен подлинного становления и развития; меняется, строится, становится жизнь героя, его судьба, но сам герой остается по существу неизменным. Внимание сосредоточивается или на делах, подвигах, заслугах или на устройстве жизненной судьбы, счастья героя. Единственно существенные изменения самого героя, которые знает чисто биографическая форма — это кризисы и перерождения героя (особенно в житийных средневековых биографиях и в исповедях). Концепция жизни (идея жизни), лежащая в основе биографических форм, определяется либо объективными результатами жизни (произведениями, заслугами, подвигами), либо категорией счастья — несчастья (со всеми возможными вариациями этой категории).

3/ В р е м я. Существенная особенность биографических форм — появление в них биографического времени. В отличие от авантюрного и сказочного — биографическое время вполне реально, все моменты его отнесены к целому жизненного процесса, характеризуют этот процесс как ограниченный, неповторимый и необратимый. Каждое событие локализовано в целом жизненного процесса и потому перестает быть авантюрой. Мгновения, день, ночь, непосредственная смежность коротких мгновений почти полностью утрачивают свое значение в биографических формах, которые работают длительными периодами — органическими частями жизненного целого (в основном — возрастами). Конечно, на фоне этого основного времени биографических форм строятся изображения отдельных событий и приключений в «крупном

плане», но мгновения, часы и дни этого крупного плана носят не авантюрный характер, а подчинены биографическому времени, погружены в него и в нем наполняются реальностью.

Биографическое время, как реальное, не может не быть включено в более длительный процесс исторического времени, однако — зачаточно-исторического. Биографическая жизнь невозможна вне эпохи, выходящая за пределы единичной жизни длительность которой представлена прежде всего в образе поколений. Поколениям нет места ни в романе странствований, ни в романе испытания. Поколения вносят совершенно новый и чрезвычайно существенный момент в изображаемый мир, вносят соприкосновение разновременных жизней. Здесь дан уже выход в историческую длительность. Но сами биографические формы еще не знают подлинного исторического времени.

4/ Мир. В соответствии с разобранными особенностями и мир в биографических формах приобретает особый характер. Это уже не фон для героя. Соприкосновение и связи героя с миром организуются уже не как случайные и неожиданные встречи на большой дороге и не как орудия испытания героя. Второстепенные персонажи, страны, города, вещи и т. п. входят в биографические формы по существенным путям и получают существенное же отношение к жизненному целому главного героя. Этим в изображении мира преодолеваются как натуралистическая разрозненность, разорванность романа странствований, так и экзотика и абстрактная идеализация романа испытания. Благодаря намечающейся связи с историческим временем, с эпохой, становится возможным более глубокое реалистическое отражение действительности. Социальное положение, профессия, родство были лишь масками в романе странствований, (например, в плутовском романе), здесь же, в биографических формах, они приобретают определяющую жизнь существенность.

Связи с второстепенными персонажами, с социальными группами, профессиями, странами, национальностями и т. п. уже не носят поверхностного авантюрного характера и оказывают существенное влияние на жизнь героя. Особенно ярко эти черты проявляются в семейно-биографическом романе (например, в таком романе, как «Том Джонс» Фильдинга). Хотя герой биографических форм уже не лишенная существенных характеристик движущаяся точка романа странствований и не объект испытания, тем не менее и герой биографических форм, в том числе и

семейно-биографического романа, лишен становления и развития, Хотя образ его более сложен, хотя он характеризуется как положительными, так и отрицательными чертами, т. е. он освобождается от судебно-риторического единства, тем не менее все эти черты даны как твердые и готовые с самого начала. Человек на протяжении биографии остается самим собой, неизменным. События формируют не человека, а его судьбу.

4. Роман воспитания и его значение в истории европейского романа

Таковы основные принципы оформления героев в романе, сложившиеся и существовавшие до второй половины XVIII века, т. е. до того времени, когда складывается чистая и последовательная разновидность романа воспитания. Все эти принципы оформления героя подготовили развитие в XIX веке синтетических форм романа и прежде всего реалистического романа (Стендаля, Бальзака, Флобера, Диккенса, Теккерея) и великого русского романа (Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского). Для понимания романа XIX века необходимо существенное знание и оценка всех разобранных трех принципов оформления героев, в большей или меньшей степени участвующих в построении нового романа. Но особо важное значение для развития реалистического романа имеет четвертый тип — р о м а н в о с п и т а н и я, чистая и последовательная разновидность которого возникла в Германии во второй половине XVIII века. Реалистический подход к человеку впервые был осуществлен этим романом. Более того, те громадные возможности реалистического постижения человека, которые были заложены в этом романе и которые раскрываются в величайшем образце его — в «Вильгельме Мейстере» Гёте, были лишь частично реализованы в реалистическом романе XIX века. Эти возможности еще ждут своего осуществления в социалистическом реализме.

Разобранные нами три типа романа раскрывают образ г о т о в о г о героя. Все движение романа, все изображенные в нем приключения и события перемещают героя в пространстве, перемещают его на ступенях лестницы социальной иерархии или жизненной фортуны, удаляют его от цели или приближают в ней (к невесте, к победе, к богатству). Меняют его судьбу, меняют

его положение в жизни, — но сам герой, характер его остается неизменным. Сюжет романа, композиция, вся внутренняя структура романа предполагают (постулируют) эту неизменность, твердость образа героя, статичность его единства. Герой — постоянная величина в формуле романа, все же прочие величины — пространственное окружение, социальное положение, фортуна, короче — все моменты жизни и судьбы героя — могут быть величинами переменными.

Самое содержание этой постоянной величины, самые признаки постоянства, единства, самотождественности героя могут быть весьма различными, начиная от тождества пустого имени героя (как в некоторых разновидностях авантюрного романа) и кончая сложным характером, отдельные стороны которого раскрываются лишь постепенно на протяжении всего романа (в сложных типах романа испытания). Может быть различен и самый отбор черт, из которых слагается образ героя (отбор исключительных, типических, внешних, внутренних, пассивных, социально-конкретных, абстрактно-идеализированных и др. черт). Различными, наконец, могут быть способы композиционного раскрытия образа героя (драматический показ, портрет, различные виды прямых и косвенных характеристик). В разобранных трех типах романа, в особенности в романе испытания, мы наблюдаем большое разнообразие в характере построения образов героя. (Эти различия построения характеризуются в книге при анализе конкретных разновидностей романа, например, греческого, рыцарского, плутовского и т. д.)

Но при всех указанных различиях в построении в самом образе человека нет движения, нет существенных изменений, нет становления (движение может быть лишь в композиционном раскрытии образа, в показе его). Напротив, герой и есть та твердая и неподвижная точка, вокруг которой совершается всяческое движение в романе. Постоянство и внутренняя неподвижность героя — предпосылка романного движения. Анализ сюжетов всех трех романных типов показывает, что все эти сюжеты предполагают готового и неизменного героя, предполагают статическое единство героя, движение судьбы и жизни которого и составляет содержание сюжета. Но самый характер человека, его развитие и изменение никогда не становятся сюжетом.

Но именно это статическое единство героя влечет за собою следующие последствия для романа:

1/ Взаимоотношение героя и мира носит внешний, механический характер (столкновения, борьбы, овладения); нет внутреннего и существенного взаимопроникновения человека и мира, так как оба готовы и тверды и могут сталкиваться только механически как вещи;

2/ Самый мир в основе своей остается также неподвижным и неизменным. То движение, те изменения, которые изображаются в романе, носят поверхностный характер и не задевают существа мира — экономического, социального и основ идеологического строя его. Разнообразнейшие приключения и события, все бесконечные превратности человеческой судьбы и жизни развертываются в этих романах на неподвижном фоне «мировых устоев» и этих устоев (например, сословного строя) существенно не задевают. Этот неподвижный фон «мировых устоев» — неизменное значение шахматных фигур — такая же необходимая предпосылка романной игры, романного движения, как и неизменный герой. Поэтому нет в этих романах и исторического времени, времени, которым измеряются именно движения в самом фоне мировых устоев. Нет и нужды в этом большом и необратимом времени, так как в течение одного дня его на всем пространстве земли (восполненном фантастическими странами) может совершиться бесконечное количество разнообразнейших приключений и превратностей человеческой судьбы. Поэтому все события таких романов по существу могут быть одновременными, на них не легла печать исторической необратимости.

На этом фоне становится понятным значение романа воспитания и становления человека. Этот роман отказался от готового героя, от статического единства человека. Предпосылку сюжета (характер героя) он сделал самим романным сюжетом. Он положил в основу образа героя динамическое единство становящегося человека. В связи с человеком в существенное движение должен был прийти и фон мировых устоев в романе. Движение могло стать глубже, могло стать историческим. Отсюда понятна и исключительная роль романа воспитания в деле подготовки великого реалистического романа.

Реальная ломка фона мировых устоев в эпоху Возрождения и в эпоху великой французской революции (и подготовки к ней) — необходимая предпосылка развития романа воспитания. Это особенно ярко раскрывается при анализе таких произведений, как «Симплициссимус» и в особенности «Вильгельм Мейстер».

II. ИСТОРИЯ РОМАНА ВОСПИТАНИЯ ДО ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

1. Зачатки романа воспитания в античном мире

Греческое «просвещение». Софисты и Сократ. Идея воспитания человека греческого просвещения. Идея воспитания у Сократа. Платоновская идея человека. Человеческий рост у Платона. «Киропедия» Ксенофонта. Особенности этого произведения. Роль дидактики. Существеннейшая связь уже этого раннего романа воспитания с утопией (это первый роман-утопия). Существенность этой связи с утопией для всякого подлинного романа воспитания. Прогрессивная идея воспитания, свойственная просвещению, — идея воспитания нового человека (а не в духе традиций, древней доблести, и т. п., как в реакционных направлениях греческой мысли). Новый человек — человек будущего, связанный со строем будущего. Появление категории утопического будущего (утопического времени). Его отличие от исторического будущего: отсутствие связи утопического будущего с историческими настоящим и прошлым; необходимость и свобода, действительность и долженствование, разум и история — разорваны. Отсюда особенности утопического момента в романе: несуществующая страна, неизвестный остров, доисторическое или условно-историческое прошлое, условное настоящее и т. п. Эпикурейская и стоическая разновидности греческой идеи воспитания.

2. Роман воспитания в Средние века и в эпоху возрождения и неоклассицизма

Элементы романа воспитания в «Парсифале» Вольфрама фон Эшенбаха. Двойственность этого романа: мистический идеализм и народно-трезвое восприятие действительности. Стилистическая двойственность: абстрактная героизация и народно-иронический

юмор. Зачатки исторического времени. Особая разработка сказочного и утопического времени. Резкие (и принципиальные) различия в построении образа Парсифаля по сравнению с типическими героями рыцарского романа (сравнение с Персевалем Кретьена-де-Труа). Новая концепция пути героя как пути в лучшую утопическую страну (путь Парсифаля к Монсальвату). Жизненный путь Парсифаля как путь становления человека, меняющий, формирующий его. Символический элемент в романе Вольфрама фон Эшенбаха.

Идея воспитания человека итальянских гуманистов. Ее разновидности. Антифеодальная и антиклерикальная направленность идеи «нового человека». Новая социальная идея «светскости». Политическое воспитание. Эстетическое воспитание. Спорт. Гуманистически-воспитательный идеал «врача». Общая идея становления, развития человека и ее разновидности. Прирожденная доброта и добродетели человека. Развитие наличных способностей. Образ педагога. Педагогическая концепция опыта и жизни как опыта (жизнь — школа). Связь воспитательных идей гуманистов с утопией. Отсутствие на почве итальянского возрождения художественного изображения процесса воспитания (становления человеком).

Французский гуманизм и Раблэ. Элементы романа воспитания в «Гаргантюа и Пантагрюэле». Анализ романа. Утопия на фольклорном (народном) материале. В романе есть воспитание, но нет подлинного становления человека, потому что нет исторического времени. Исторично и реально отрицание прошлого (феодального строя и феодально-церковной идеологии), но самый роман развертывается в условном утопическом настоящем (на фольклорном материале). Там, где процесс воспитания, формирование человека оторван от конкретных исторических условий, там не может быть подлинного становления человека. «Нового человека» некуда деть в реальных условиях исторической действительности; из отрицаемых отмирающих феодальных форм он может перейти только в условный утопический мир. Особенности критического реализма Раблэ. Постановка проблемы утопии. Значение утопии в истории романа. Раблэзианский тип утопии.

«Симплициссимус» Гриммельсгаузена как роман воспитания и становления. Историко-литературные связи этого романа. Глубокие связи с фольклором. Связи с народной книгой. Связи со средневековыми шутовскими, плутовскими и дурацкими сатирическими циклами. Связи с немецкой книжной сатирой.

Исторические условия возникновения «Симплициссимуса». Построение романа. Синтетический характер композиционного типа романа. Новый принцип формирования героя и мира вокруг героя слагается на основе старого типа авантюрного романа испытания, преодолевая этот тип (правда, не до конца). Прежде всего авантюры героя вводятся как события исторического порядка, характеризующие определенную эпоху (30-тилетняя война), определенный исторический мир. В основе лежит определенная концепция исторической действительности. Последовательный анализ всех событий, изображенных в романе. Методы разоблачающего изображения исторической действительности, применяемые Гриммельсгаузеном. Дегероизация официальной истории, войны, подвига. Влияние всех приключений героя на его характер и его мировоззрение. Но рядом с историческим временем, в котором происходят события романа и совершается становление героя, сохраняется в романе время утопическое, в котором только и могут осуществиться идеалы сложившегося и очистившегося героя (отшельничество, необитаемая страна). Становление героя, завершившись, не дает ему места в исторической действительности, и герой должен приступить к построению утопической жизни. Народность «Симплициссимуса».

Элементы романа воспитания в романе Барокко. Их слабость и случайность. Неоклассицизм. Фенелон и его «Телемак». Обеднение и упрощение античной традиции в романе воспитания Фенелона.

III. РОМАН ВОСПИТАНИЯ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Общая характеристика эпохи просвещения и ее значения на основе ленинской характеристики просветителей.

1. Роман воспитания французского и английского просвещения

Эпоха просвещения во Франции. Абстрактный космополитический историзм французских просветителей. Идеи воспитания «нового человека». Отрыв воспитания от истории, от конкретных исторических условий характерен для французского просвещения. Преобладание в идее воспитания (и перевоспитания) момента интеллектуального убеждения (и переубеждения). Идеи воспитания у Вольтера. «Жанно и Коллен». Элементы воспитания и утопический элемент в философских повестях Вольтера. Категория времени в этих повестях. Идеи воспитания у Дидро. «Монахиня». Некоторые зачатки становления человека в «Племяннике Рамо». Понимание «опыта» французскими просветителями. Борьба с теорией врожденных идей. Опыт для формирования человека — все, но опыт при этом мыслится просветителями вне-исторически. «Новый человек», воспитанный опытом, — космополитичен и внеисторичен, его пути также уходят в утопическую действительность.

Жан-Жак Руссо и роман воспитания. Идея человека у Руссо. Естественные права и естественная (природная) доброта человека. Несущественность исторических определений и ограничений человека.

Новая концепция внутренней жизни человека. Проблема субъективного. Собственно педагогическая концепция Руссо. «Эмиль». Его анализ. Связь с античными традициями и эпохой возрождения. Элементы романа воспитания (и становления) в «Исповеди» Руссо. Тип утопии Руссо. Громадное значение этого типа утопии в истории романа,

Значение французского просвещения в истории реалистического романа.

Английское просвещение и роман воспитания. Особенности английского просвещения. Элементы романа воспитания у Дефо, Фильдинга и Смоллетта. Английский сентиментальный роман (Ричардсон, Стерн, Гольдсмидт). Проблема субъективности. Внутренний и внешний мир у Стерна. Раблэзианство Стерна. Изображение возрастов в английском романе XVIII века. Разработка интимно-бытовых документов (письмо, дневник) в английской журналистике (Аддисон, Стиль) и в английском сентиментальном романе.

2. Роман воспитания немецкого просвещения

Эпоха просвещения в Германии и ее особенности. Связь просветительских идей с задачами национального объединения и возрождения Германии; отсюда более существенная и конкретная историчность в мировоззрении и творчестве немецких просветителей. Положительное отношение к средневековому фольклорному наследию (в отличие от отрицательного отношения к этому наследию французских просветителей). Влияние английского просвещения. Особая роль масонства. Характерная для немецкого просвещения идея «воспитания человеческого рода». Различные оттенки этой идеи. Реакционный момент в ней: противопоставление воспитания и перевоспитания революционной ломке. Прогрессивные моменты в идее перевоспитания человеческого рода. В идее воспитания немецких просветителей отвлеченно разумное убеждение отступает на задний план перед элементом эмоционально-волевого, морального и эстетического воздействия. Понимание истории как великой воспитательницы человеческого рода. В понятии «воспитующего опыта» для немецких просветителей на первом плане не естественно-научный и биологический практицизм и «природа», как для французских просветителей, — но прежде всего человеческий опыт общения с людьми (семья, дружба, любовь), социально-исторический момент и момент эстетический. Исторические категории и здесь преобладают.

Лессинг и его значение для развития немецкого романа воспитания. Особенности гуманизма Лессинга. Исторические взгляды Лессинга. Воспитание человека как исторического деятеля.

Роль театра. Проблема субъективного и объективного, свободы и необходимости, идеала и действительности в мировоззрении Лессинга. Противопоставление народного исторического героизма оффициальному. «Воспитание человеческого рода». «Эрнст и Фальк». Письма Лессинга. Значение Лессинга.

Позднее немецкое просвещение и Гердер. Двойственность в мировоззрении и творчестве Гердера; прогрессивные и реакционные элементы в них. Историческая концепция Гердера. Гердеровское понимание исторической творческой индивидуальности. Отношение этой индивидуальности к народу (к народным массам). Проблема народного творчества. Гердеровская трактовка проблемы свободы и необходимости в творческом сознании художника. Проблема гениальности. Гений и действительность. Права гения. Изучение творческого роста, становления гениального индивида. Применение Гердером своей концепции к истории немецкой литературы. Значение творчества Гердера для развития романа воспитания (Гиппеля, Жан-Поля, Гёте).

Виланд и роман воспитания. Сложность творческого пути Виланда. Связь Виланда с эпикурейской ветвью французского неоклассицизма (рококо). Виланд и Лафонтен. Связь Виланда с идеями просвещения. Классицизм Виланда. Исторический анализ мировоззрения Виланда. Произведения Виланда в стиле рококо (сказки, «Оберон» и др.). Художественно-философские произведения Виланда («Музарион», «Абдериты» и др.).

«Агатон» Виланда как первый творчески сознательный, последовательный и чистый роман воспитания и становления. Творческая история «Агатона». Историко-литературные связи «Агатона». Связь с античной традицией романа воспитанзая (греческое просвещение, Ксенофонт). Связь с французским неоклассицизмом (Фенелон). Французское просвещение. Немецкое просвещение. Автобиографические предпосылки романа. Подробный анализ «Агатона» (построение романа, образы героев, сюжет, изображение мира, стиль). Условная Греция как место действия романа. Построение образа главного героя. Путь героя от жизненного идеализма и фантастичности к практически трезвому мировоззрению. Становление характера и становление мировоззрения. Сочетание биографического и исторического времени в изображении жизненного пути героя. Жизнь как школа, как воспитующий опыт. Построение событий и отбор черт изображаемого предметного мира. Изображение второстепенных персонажей. Идея компромисса между идеалом и исторической действитель-

ностью, их взаимные уступки друг другу. Особенности реализма Виланда. Ограниченность этого реализма. Значение «Агатона» в истории европейского романа. Виланд и Гёте.

Вецель и его роман «Тобиас Кнаут». Анализ этого романа. Место Вецеля в истории романа становления. Бланкенбург как романист.

Гиппель и роман становления. Влияние Стерна на немецкую литературу. Преобладание стернианских методов в романе воспитания Гиппеля. Проблема субъекгивности у Гиппеля. Анализ романа Гиппеля «Биографии в восходящей линии» («Lebensläufe in aufsteigender Linie»).

Жан-Поль и роман воспитания. Продолжение Жан-Полем традиций Стерна и Гиппеля. Философские воззрения Жан-Поля. Теория иронии. Идиллический момент у Жан-Поля. Чудаки у Жан-Поля; генеалогия образа чудака. Идея компромисса и взаимоуступок субъективного и объективного, свободы и необходимости у Жан-Поля. Подробный анализ романа Жан-Поля «Титан». Момент воспитания и становления в других романах Жан-Поля.

3. Теория романа воспитания в эпоху просвещения

Книга Гюэ «Опыт о происхождении романа» (Huet. «Essay sur l'origine des romans», 1670) как первый исторический и теоретический труд о романе. Исключительная ориентация Гюэ на роман испытания (греческий роман). Теория статического любовного романа приключений.

Критика абстрактно-героизующего романа испытания у Буало, его диалог «Герои романа» («Les héros du roman», 1664).

Предисловие Виланда к первому изданию «Агатона» (1766–1767) как первое теоретическое обоснование романа становления. Критика готового статического героя.

Теоретические воззрения на роман Вецеля (предисловие к его роману «Герман и Ульрика» (1770).

Книга Бланкенбурга «Опыт о романе» («Versuch über den Roman», 1774) как наиболее последовательное теоретическое обоснование нового типа романа воспитания. Философские, исторические и социально-политические позиции Бланкенбурга. Историко-литературный кругозор Бланкенбурга. Ограниченность

концепций Бланкенбурга. Слабость его исторических воззрений. Отрыв становления человека от больших исторических задач эпохи. Отвлеченность морального и социального идеала Бланкенбурга («Природа и правда»). Значение книги Бланкенбурга.

4. Итоги развития романа воспитания в эпоху просвещения (раскрытие и пояснение предыдущих пунктов).

Развитие романа воспитания в эпоху просвещения очень ярко отражает как положительные, так и отрицательные стороны идеологии просветителей. Последовательное (в художественной практике) и глубокое отрицание готового человека, с готовыми же, твердыми, прирожденными чертами характера, отрицание готового догматически принятого мировоззрения, в отношении которого человек обязан только верностью, а не кригической проверкой и углублением; отрицание сословных ограничений и определений человека, прирожденного и бесспорного «благородства». Таковы прежде всего положительные моменты раннего просветительского романа воспитания. Испытанию готового благородства роман воспитания противопоставляет становление «человечности» в человеке. При этом дело идет о воспитании именно «нового человека». Догматический воспитательный идеал (цель и предел становления) отсутствует. Человек воспитывается здесь не для существующего наличного общественного строя, воспитывается не добрый дворянин, военный, купец, в идеалах данного сословия или данной профессии. Нет, именно такое сословное и профессионально догматическое воспитание отрицается. Воспитывается и растет человек в человеке по ту сторону всех существующих социальных категорий и связанных с ними традиций и идеалов. Идеал — сама человечность в человеке.

Далее, уже ранний роман воспитания просветителей в корне перерабатывает сюжет романа: события в романе (любовь, брак, устройство карьеры, нахождение родителей, получение наследства, победа над врагами и т. п.) уже не завершают сюжета и не завершают героя — их функции резко меняются: из целей сюжетного движения они превращаются в узловые точки опыта, воспитующего человека. Различные явления мира, вто-

ростепенные персонажи, вещи, блага, ценности (различные цели прежнего сюжетного движения) перестают быть предметами голого стремления и достижения, овладения, приобретения, а становятся «опытом» — познавательным, этическим, эстетическим, притом опытом, имеющим — по замыслу — общечеловеческое значение. Такое превращение явлений из объектов овладения в воспитующий человеческий опыт открывает новые возможности реалистического постижения мира.

Наконец, существенное значение имеет разработка категорий биографического и исторического времени в раннем романе воспитания. Изолированное, не связанное с единым и конкретным историческим временем, авантюрное время почти полностью преодолевается и исчезает из романа воспитания. Процесс становления героев, как основа романа, и превращение мира — прежней арены самодовлеющих авантюр — в опыт, притом в исторический опыт, вплетает каждый момент времени (все равно — в крупном или далевом плане романа) в реальное историческое время человечества (пусть и с некоторым уклоном в утопическое будущее), — это дает глубину и перспективу роману. Рядом с этим более углубленную характеристику получают и возрасты человека в романе, т. е. биографическое время подвергается дальнейшей обработке и конкретизации.

Наряду с этим ранний роман воспитания обнаруживает характерную для просветителей ограниченность. Это прежде всего абстрактный характер человечности, неумение соединить человечность в человеке с конкретными историческими определениями его, с определенной реальной деятельностью, с определенным и конкретным социальным положением. Отсюда становление человечности неизбежно уходит в чудачество, пустынножительство, в неопределенную и абстрактную идиллию (семейную или иную), или в лучшем случае человечный человек становится художником, уходит в идеальный мир творчества. Повсюду человек из исторической действительности уклоняется в утопическое будущее. С этим связана и другая черта раннего романа воспитания — его пассивно-созерцательный характер: воспитывается не деятель (характерно, что отказ от юношеского радикализма — один из результатов воспитания), в лучшем случае — человек «маленьких дел». В связи с той же абстрактностью конечной цели воспитания находится и другая отрицательная черта раннего романа воспитания: становление человечности в человеке приводит не к более тесному приобщению его к какому-нибудь

конкретному реальному коллективу, а напротив, к отъединению его (либо к утопическому и идиллическому общению).

Наконец, в романе воспитания до Гёте процесс становления героя приводит в результате не к обогащению, а к некоторому обеднению мира и человека. Многое в мире оказывается нереальным, иллюзорным, рассеивается как предрассудок, фантазия, вымысел; мир оказывается беднее, чем он казался и прошлым эпохам и самому герою в юности. Рассеиваются и многие иллюзии героя о себе самом: он становится трезвее, суше и беднее. Такое обеднение мира и человека характерно для критического и абстрактного реализма эпохи просвещения. Реалистическое открытие новых сторон мира и человека неизбежно отстает еще от критического разоблачения опутывающих мир миражей, фантастики и лжи — наследия прошлых эпох.

IV. ГЁТЕ И РОМАН ВОСПИТАНИЯ

1. Особенности построения образа человека в творчестве Гёте

Мировоззрение Гёте. Особое значение в этом мировоззрении категорий роста и становления. Концепция становления, роста, развития у Гёте. Становление как обогащение и усложнение. Объединение в понятии становления человека биологического и исторического момента. Гёте и Спиноза. Гёте и эпоха просвещения. Гёте и Лессинг. Гёте и Гердер. Гёте и Винкельман. Классицизм Гёте. Гёте и идеалистическая философия. Активизм Гёте. Понимание Гёте исторического процесса и в частности понимание им своей эпохи. Отношение его к капитализму. Маркс и Энгельс о Гёте.

Образ человека в творчестве Гёте. Основные этапы творческого пути Гёте в разрезе особенностей построения образа человека (принципов оформления героя и связей героя с изображаемым миром). Создание типа открытого, незавершенного героя. Особая роль автобиографического момента во всем творчестве Гёте. Совершенно своеобразные способы использования и об-

работки автобиографического материала для построения образов героев. Отсюда уже в ранних периодах творчества герой не завершается до конца внешне законченным сюжетом: герой не находит себе адекватной, исчерпывающей его судьбы, он всегда б о л ь ш е с в о е й с у д ь б ы (т. е. той судьбы, которая дается ему в произведении). Эта неадекватность сюжета герою (и судьбы — человеку) — специфическая особенность гётевского героя, со всею ясностью раскрывающаяся уже в «Гёце» и особенно в «Вертере» (характерна биографическая и творческая история создания «Вертера»). За наличной действительностью человека Гёте всегда раскрывает и показывает нам заложенные в нем возможности, потенции роста и развития, нереализованные в данной действительности. Притом — и в этом исключительное своеобразие и гениальность Гёте — не-совпадение человека с самим собою, т. е. с своею реализованной действительностью, нисколько не нарушает глубокого реализма в его изображении. Напротив, гётевский реализм в изображении человека своею глубиною и широтой превосходит реализм Стендаля, Бальзака, Диккенса, Теккерея и может быть сопоставлен только с реализмом (в изображении человека же) Шекспира и Пушкина. Возможности человека, превышающие его действительность, — это подлинные реальные человеческие возможности, не могущие до конца быть реализованными в классовом обществе, в условиях которого человек (во всей своей полноте) не может найти себе адекватной судьбы, не может совпасть с самим собою, не может стать до конца человеком. Но эти человеческие возможности могут быть художественно убедительно раскрыты и изображены только великим художником, сумевшим преодолеть свою классовую ограниченность и стать подлинно народным. Эти возможности и раскрыты Гёте с глубоким реализмом, и хотя известная доля утопизма и окутывает их (иначе и быть не могло в эпоху Гёте), Гёте никогда не покидает совсем почвы исторической действительности (хотя бы формы ее и были неисторичны в строгом смысле, например, в «Фаусте»).

Подлинный реализм Гёте в изображении открытого незавершимого героя (превышающего свою судьбу человека) становится особенно ясным на фоне применения гётевскрго художественного принципа (несовпадения человека с самим собою) романтиками, т. е. на фоне теории и практики «романтической иронии». Романтиков — Фридриха Шлегеля, Новалиса, Тика и др. — глубоко поразила именно эта особенность изображения человека (открытый герой); в «Вильгельме Мейстере» («Ученические

годы»); именно она была для них откровением. Но романтики субъективировали этот принцип; на основе идеалистической философии (преимущественно Фихте) они подменили реальные возможности человеческого развития субъективной внутренней бесконечностью «я». Из изображаемой объективной исторической действительности они переносят эту бесконечность в субъективный мир самого автора: бесконечность творца — автора — и конечность, ограниченность творения, произведения; отсюда ироническое разрушение творцом своего конечного творения и т. п. (эксперименты Тика, например «Кот в сапогах», и Шлегеля, «Люцинда»). И там, где бесконечность человека остается в самом произведении, в герое (например, в «Генрихе фон Офтердингене»), она раскрывается в сказочном времени или прямо уходит в нарочито туманную символику и мистику. Однако нужно подчеркнуть, что и у романтиков этот принцип изображения человека сам по себе вовсе не является реакционным (как это утверждают вульгарные социологизаторы); таким он, например, вовсе не был у Тика; у Гофмана же принцип подчеркнутой неадекватности судьбы человеку, невозможности уложить живого полного человека в реальный сюжет из немецкой действительности (в возможную судьбу немецкого бюргера) — основа фантастики Гофмана — имеет глубоко прогрессивную антифеодальную и антикапиталистическую направленность.

Принципы построения образа героя у Гёте глубочайшим образом связаны со всем его мировоззрением и мироощущением, организующий центр которого — реальное становление, развитие в реальном историческом целом человечества, земли, космоса (все это мыслилось и представлялось Гёте реально, конкретно, наглядно, материально).

Поэтому всякое абстрактное идеалистическое истолкование несовпадения человека с самим собою в его художественном образе самому Гёте было глубоко чуждо; поэтому и всякая реализация невоплощенных человеческих возможностей вне реального (материального) целого мира — в мечте, в сказке, в идеалистическом самодовольстве внутренней бесконечностью — была ему глубоко противна.

В лице своих главных героев Гёте почти никогда не создавал завершенных, до конца законченных людей. Создавая людей, он, как Прометей, наделял их свободой, неустанным стремлением, наделял способностью к бесконечному и ничем не ограниченному развитию. Такое прометеическое построение образов главных

героев определяло и характер сюжетов, и принципы изображения мира вокруг героев, и композиционное оформление целого произведения.

Краткий анализ сюжетов Гёте и их изменений по этапам творческого пути. Нигде сюжет не опирается на твердые и неизменные качества главного героя и нигде он не исчерпывается достижением частных конечных целей. Характерные особенности сюжета «Фауста»; в основу его положена идея испытания героя (спор Мефистофеля с Богом в «Прологе на небе» и спор Фауста с Мефистофелем в конце третьей сцены), но испытываются здесь не твердые качества героя, а именно способности его к неограниченному развитию и изменению, к неустанному стремлению, которое не может быть завершено и успокоено никаким достижением, следовательно, не может до конца исчерпаться сюжетом.

Особенности изображения мира вокруг героя и композиционного оформления целого произведения (краткий анализ по этапам творческого пуги). Утопический и символический элемент в творчестве Гёте и его значение. Предпочтение свободной композиции. Смешение жанров. Отсутствие в большинстве произведений композиционной целостности и стройности обычного типа. Большинство произведений писалось на протяжении длительного периода («Фауст» — 60 лет) с громадными перерывами (между первой и второй частью «Ученических годов Вильгельма Мейстера» — перерыв почти в 20 лет). Все это говорит о совершенно особом восприятии и ощущении единства целого произведения у Гёте, об отсутствии в этом единстве обычной статической законченности и завершенности. Такие произведения, как «Фауст» и «Вильгельм Мейстер» (имеем в виду обе части), жили, росли и изменялись вместе с их автором на протяжении почти всей творческой жизни Гёте. Повсюду здесь динамическое, становящееся, перерастающее себя единство, единство качественно иного рода, чем единство, например, трагедии Расина или романов Стендаля.

Прозаические произведения Гёте. Гёте и романный жанр. Место романов становления в творчестве Гёте.

2. «Поэзия и правда. Из моей жизни»

Элементы романа воспитания в этом автобиографическом произведении Гёте. Его творческая история. Типы автобиографии, сложившиеся в мировой литературе и особенности гётевского типа. Методы изображения социальной и литературной среды. Как отражена историческая эпоха (методы исторического изображения). Становление мировоззрения. Изображение возрастов. Социальное и историческое самосознание Гёте. Анализ построения образов других участников жизни. В изображении эпохи, литературных деятелей того времени, наконец, участников его жизни Гёте сочетает точку зрения того времени (изображаемого, вспоминаемого времени) с точкой зрения, современной его творческой работе над автобиографией. Задача Гёте не только показать мир своего прошлого (и участников своей прошлой жизни) в свете настоящего зрелого осознания и понимания, обогащенного временной перспективой, но и показать свое прошлое сознание и понимание этого мира — детское, юношеское, молодое и зрелое. Это прошлое сознание такой же предмет изображения, как и объективный мир прошлого. Оба эти сознания, разделенные десятилетиями, глядящие на один и тот же мир, не расчленены грубо и не отделены от объективного предмета изображения: они оживляют этот предмет, вносят в него своеобразную динамику, временное движение, окрашивают мир живой, становящейся человечностью — детскостью, юностью, зрелостью, притом без всякого ущерба для объективности изображения самого мира. Напротив, наличие двух аспектов заставляет рельефнее выступить объективность изображаемой действительности. Субъективность, проникающая изображаемый мир, не бескровная идеалистическая субъективность таких романтиков, как Новалис, а конкретная, наполненная живою кровью, растущая, зреющая, стареющая человечность. Исключительное мастерство Гёте в работе этим автобиографическим методом. Показ этого мастерства путем конкретного подробного анализа отдельных образов «Поэзии и правды». Значение этого произведения для понимания гётевского романа воспитания.

3. «Годы учения Вильгельма Мейстера»

Место этого романа в творчестве Гёте. Творческая история этого произведения, его исторические условия. Историко-литературные связи и влияния. Связь с традициями романа воспитания. Жанровые и композиционные особенности произведения. Отсутствие статической сюжетной и композиционной завершенности. Принципы построения Шекспировских хроник (главным образом «Генриха IV» и «Генриха V»), перенесенные в романный жанр (конечно, не механически). Тип динамического растущего художественного единства. Подробный анализ построения романа. Главный герой, особенности построения его образа. Становление героя (жизненный путь Мейстера). Театральный период становления. Проблема Шекспира и в частности «Гамлета». Значение этой проблемы в творческом становлении Гёте. Дальнейшие этапы становления. Бюргерство и дворянство как жизненные типы в изображении Гёте. Любовь и брак, их место в сюжете. Организация отдельных событий романа. Эпизоды с арфистом и Миньоной. «Исповедь прекрасной души». Принципы построения образов второстепенных героев. Анализ образов Марианны, Мелины, Зерло, Амалии, Филины, Лотарио, Ярно, Терезы, Наталии и других. Утопический элемент в романе. Башня Лотарио. Общество воспитателей. Роль случая. Итоги анализа романа.

4. «Годы странствований Вильгельма Мейстера»

Творческая история этого романа и его исторические предпосылки. Связь с «Годами учения». Новые художественные особенности. Углубление и радикализация идей становления человека. Идея странствований и ее значение для организации романа. «Союз странников». Идея отречения. Особенности гётевского отречения. Проблема специализации и профессии. Идея ремесла. Проблема воспитания (в узком смысле). Организация и смысл основных событий и эпизодов романа. Проблема капитализма. Тема разрушения идиллий. Эпизод с плотником Иосифом. Тема эмиграции (экспатриации). Вставные новеллы и рассуждения.

Утопический и символический элемент романа. Итоги анализа романа.

5. Итоговые выводы по роману воспитания у Гёте

В «Вильгельме Мейстере» Гёте роман воспитания достигает кульминационного пункта своего развития. Исключительная продуктивность формы романа воспитания для Гёте с его открытым незавершенным героем и динамическим, растущим единством произведения. Образ растущего героя достигает здесь максимального углубления и конкретизации.

Прежде всего у Гёте полностью и до конца преодолеваются судебно-риторические категории в построении образа героев, которые так долго тяготели над романом и над романным героем. Герой Гёте стоит по ту сторону всяких обвинений, апологий и приговоров: он растет и перерастает себя. Его единство — это единство процесса становления, притом становления исторического и конкретного. Направлением этого становления (направляющей целью) служит уже не абстрактная человечность и терпимость, а всестороннее развитие всех человеческих возможностей и способностей. Социально-исторические определения человека не просто отрицаются, а оцениваются с точки зрения их благоприятствования человеческому росту (сравнительная оценка бюргерства и дворянства в «Годах учения»). Далее, становящийся человек утрачивает ту пассивность, которая ему была присуща в раннем романе воспитания. Он — активен, его становление не самодовлеющий и замкнутый в себе процесс (как у романтиков), становление связано с активным вмешательством в дела мира, с творческим изменением мира. Поэтому менее всего становление активного героя может вести к идиллии. Идиллия у Гёте всегда обречена на разрушение (исключение — «Герман и Доротея») как враждебная неуспокаивающейся человеческой активности. Так, разрушается возможная идиллия Фауста с Гретхен (первая часть «Фауста»), идиллия Филемона и Бавкиды (вторая часть «Фауста»), возможная идиллия Вильгельма с Марианной («Годы учения»), идиллия плотника Иосифа («Годы странствований»). Поэтому «Вильгельм Мейстер» кончается (но не завершается) началом новой деятельности Вильгельма и других героев в Америке

или на непочатых землях Европы. В связи с активностью становящегося героя находится и резкое изменение сюжетного значения таких моментов, как любовь и брак. Они утрачивают всякое завершающее значение, менее всего в них может найти конец и успокоение активность героя; они отодвигаются с центральной магистрали сюжета на боковые пути. Напротив, такой активный момент, как п р о ф е с с и я (ее выбор, изучение, достижение в ней мастерства), приобретает существенное сюжетное значение («Годы странствований»). Особо важное место в становлении героя получает развитие его мировоззрения. Мировоззрение перестает фигурировать в романе как нечто готовое и неизменное, меняющееся только путем кризиса, перерождения или (в лучшем случае) путем логического переубеждения. Мировоззрение показывается у Гёте в его становлении и изменении в результате длительного жизненного опыта. При этом неизбежно меняются самые художественные способы изображения мировоззрения. Идейный состав произведения уже не отрывается от конкретных образов его носителей и от других образов произведений — предметного мира, пейзажа, событий. Идейный состав перестает быть пояснением, отвлеченным выводом, суждением от автора об изображаемом событии или герое, утрачивает догматизм и неизбежную при такой постановке абстрактность. Идейный состав произведения очеловечивается, срастается с определенными социальными и историческими условиями, с возрастами людей, с их жизненными положениями, вовлекается в процесс конкретного исторического становления. У Гёте изображение идей, кроме того, проникнуто его специфическим «прагматизмом», оценкой их с точки зрения их жизненной продуктивности и полезности.

Временные категории в гётевском романе воспитания глубоко разработаны. Все действие романа локализовано в конкретном историческом времени. Но это историческое время у Гёте — глубоко человечно; оно неразрывно спаяно с временем жизни героев; смена возрастов переплетается со сменой исторических эпох; каждое событие, каждое явление, каждая вещь строятся в точке пересечения исторического процесса с личной жизнью конкретного героя; вследствие этого события и явления личной индивидуальной жизни приобретают историческую значимость, а история — жизненную личную интимность, человечность.

В связи с разобранными особенностями находится и изображение многообразия социальных миров у Гёте. Это многообразие и разнообразие (в гётевских романах оно очень велико и

пестро) утрачивает свою экстенсивность и простую смежность пространственных сосуществований различий и констрастов; оно приобретает историческую глубину и движение (особенно ярко это раскрывается в «Годах странствований»).

Необходимо отметить особенность в изображении второстепенных действующих лиц романа. В раннем романе воспитания (до Гёте) второстепенные герои были только «опытом» для главного героя; они существовали только в кругозоре этого главного героя и своего собственного кругозора не имели. У Гёте и второстепенные герои наделены глубокой самостоятельностью: у каждого свой кругозор, свой опыт. Это резко отличает гётевский роман воспитания и от романтических романов и от психологического романа.

Может быть, наиболее замечательная особенность «Вильгельма Мейстера» — глубокая постановка в нем проблемы свободы и необходимости в истории. Глубокая и художественная разработка этой проблемы была возможна только на почве романа становления человека. Зачаточная разработка проблемы намечалась уже у Виланда, Гиппеля и Жан-Поля. Решалась здесь эта проблема на почве довольно примитивного компромисса между субъективными идеалами героя (его свободой) и необходимостью действительности. Для Гёте, воспитанного на элементах диалектического мышления Спинозы, была ясна не только противоречивость, но и связь человеческой свободы с исторической необходимостью (которую он никогда не мыслил механистически). Гёте никогда не мыслил себе только голое враждебное противостояние свободы и необходимости, их «трагическую непримиримость»; но одновременно он был чужд и пошлого «amor fati» (что навязывают ему фашиствующие истолкователи): для Гёте была ясна вся сложность проблемы. Активное становление вот почва, на которой для Гёте диалектически сливались свобода и необходимость. Дело идет, конечно, не о четком философском разрешении этой проблемы, но об образном художественном выражении этого синтеза свободы и необходимости: в конце второй части «Фауста» и особенно конкретно и в то же время осложненно в «Вильгельме Мейстере». Глубина и реалистичность образов этих произведений измеряется именно степенью слияния в них человеческой свободы с исторической необходимостью. Но слияние не могло быть полным (в условиях классового общества), и разрыв заполняется утопическими моментами (от которых не свободен и Гёте).

В книге даются подробные анализы образов романов Гёте в разрезе указанной проблемы и отмечаются оттенки разрешения проблемы в «Годах учения» и в «Годах странствования» (где появляется идея отречения от себя, победы над собой).

В отличие от раннего романа воспитания (просветителей), Гёте объединяет в своем произведении глубокий критицизм с обогащением и расширением мира. Мир в изображении Гёте полон возможностей, семян, ростков, чреват новыми формами дальнейшего развития. Мир качественно растет во все стороны, как и человек, он незавершим и неисчерпаем. Но эта гётевская незавершенность и неисчерпаемость мира очень далека от романтического предчувствия всяческих тайн, чудес и мистических возможностей (Новалис, ранний Тик, Брентано). У Гёте незавершенность мира — исторична и реалистична и нигде не отрывается от свободной и трезвой активности становящегося исторического человека.

V. РАЗВИТИЕ РОМАНА ВОСПИТАНИЯ ПОСЛЕ ГЁТЕ

1. Роман воспитания в 19-ом и в начале 20-го века

Снижение и обеднение романа воспитания после Гёте на немецкой почве, его резкая психологизация. Элементы романа воспитания у романтиков (Тик, Арним, Брентано, Эйхендорф). Областнический роман воспитания (Раабе и др.). «Зеленый Генрих» Келлера как крупнейший немецкий роман воспитания после Гёте. Анализ второй редакции этого романа. Элементы романа воспитания у Шпильгагена, Фонтане и др. «Будденброки» и «Волшебная гора» Томаса Манна.

Продуктивное влияние немецкого романа воспитания (догётевского и гётевского) на развитие французского и английского реализма. Элементы романа воспитания у Стендаля, Бальзака, Диккенса, Теккерея и др. В области изображения активного становления человека гётевский реализм остался непревзойденным

и открытые им художественные возможности изображения человека во многом не получили дальнейшего продуктивного развития. Влияние Гёте на европейский автобиографический роман. «Жан-Кристоф» Ромэна Роллана (краткий анализ).

2. Русский роман воспитания

Развитие элементов романа воспитания до Гончарова. Гончаров как крупнейший представитель романа воспитания в России. «Обыкновенная история» и «Обломов». Возрождение Гончаровым виландовской традиции в романе воспитания. Элементы романа воспитания в русском классическом романе (у Тургенева, Толстого, Достоевского). Итоги развития русского романа воспитания в 19-м веке.

Роман воспитания в советскую эпоху. «Кащеева цепь» Пришвина. «Братья» Федина. Неудача этих романов. «Капитальный ремонт» Соболева. «Последний из УДЕГЭ» Фадеева.

3. Горький и роман воспитания

«Трое». «Фома Гордеев». «Дело Артамоновых». Изображение становления человека и общества в этой группе романов Горького. «Мать» как первый пролетарский роман воспитания. Автобиографический воспитательный цикл: «Детство», «В людях», «Мои университеты». «Жизнь Клима Самгина» как роман воспитания. Особенности реалистического изображения становящегося человека у Горького. Вера в незавершимость человека, в неограниченные возможности свободного человеческого роста. Марксистско-ленинское историческое мышление Горького. Глубокое историческое понимание условий неограниченного человеческого роста и условий загнивания и смерти человека. Воспитание классового сознания. Время в произведениях Горького. Диалектика свободы и иеобходииости в образе активно растущего человека у Горького.

4. Социалистический реализм и роман воспитания

Проблема социалистического реализма. Сталин и Горький о социалистическом реализме. Социалистический реализм и реализм критический. Будущее как предмет реалистического изображения. Отличие этого исторического будущего, растущего из настоящего и зреющего в настоящем, от утопического будущего старого романа. Проблема воспитания и роста нового социалистического человека. Новая реалистическая концепция человеческих возможностей. Построение образа незавершимого, активно становящегося социалистического человека — одна из основных задач социалистического реализма. Значение классического наследия прошлого, в особенности творческого наследия Гёте, для разрешения этой задачи.

Москва, 20/IX 37 г.

<К «РОМАНУ ВОСПИТАНИЯ»>

Борис Грифцов. Теория романа. 1927

Роман как фикция и роман как сюита реалистических картин. Фикция и относительность (изобразительность) в романе.

Дюкрэ-Дюмениль «Селина или дитя тайны».

Понсон дю-Террай.

Юэ (Huet) и его письмо-трактат: «роман — выдумка о приключениях, прозой написанная для развлечения и поучения читателей. Любовь должна быть главным сюжетом романа».

Шопенгауэр о романе (Parerga II, 228): критерий высоты и благородства романа — чем больше он изображает внутреннюю и чем меньше внешнюю жизнь.

«Эфиопика», «Херей и Каллироя», «Левкиппа и Клитофон».

Грифцов правильно доказывает, что колебание датировки в пределах шести веков говорит о том, как мало отразилась эпоха в этих романах. Ни одна страна не описана точно: страны, города, пейзаж — абстрактны (23 стр.).

Целостность, замкнутость и локальность греческого искусства. Потеря и размыкание этого малого мира в эпоху эллинизма. Открывшийся мир недостижим и безграничен. Утеряны масштабы конкретно-человеческого пространственного и временного измерения этого мира. Отсюда абстрактная экзотика. Отсюда специфичность мира, по которому протекает путешествие. Отсюда и тип путешествий.

Контроверса как неразрешимое до конца положение, остающееся проблематическим. Неразрешимое столкновение интересов.

Анонимная реторика о романе: «Этот род рассказа должен заключать в себе: веселый тон повествования, несхожие характеры, серьезность, легкомыслие, надежду, страх, подозрение, тоску, притворство, сострадание, разнообразие событий, перемену судьбы, неожиданные бедствия, внезапную радость, приятный исход событий» (с. 30–31. Цитируется также у Болдырева).

Марк Анней Сенека «Контроверсы».

Речь — увещание — Suasoria.

Анализ греческого сюжета. Его типическая структура.

Юноша и девушка (романный возраст), таинственного происхождения (романный род, романная определенность — кто он?), неизвестные родители (нет проблемы поколений), красота (абстрактно идеальная; появление безобразного героя в последующем — Гюго, например — будет восприниматься как резкое нарушение канона), неожиданная встреча (а не связь с детства) и внезапная вспышка любви, далее — ретардация брака: путешествия, буря, пираты, плен, тюрьма, покушение на целомудрие, вещие сны, неожиданные встречи, узнавания, переодевания, испытания верности и целомудрия, суд, защитительные речи, доказательства верности и целомудрия. «Непостоянство обстоятельств», «прилив и отлив бед» и абсолютное постоянство и устойчивость любви, верности и целомудрия. Другие контрасты: высокое происхождение и рабство и бедность, целомудрие и весьма двусмысленные искушающие положения, любовь и необходимость (до брака) соблюдать целомудрие (мотив положенного меча), мнимые смерти, мнимые измены и т. п. Те же контрасты в отношении природы (пейзаж), стран, городов, быта, нравов, и т. п.

«Война как мать всяческих перемен». Элемент путешествий, этнографий, утопической литературы.

Судебные процессы в греческом романе («Эфиопика», «Левкиппа и Клитофон»).

Описание редкостных животных («нильский конь» у Татия, крокодил у него же, чудовищное животное у Гелиодора).

Две важных точки сюжета: первая встреча и заключающий повествование брак. Между ними — романное авантюрное время, оно не имеет ни реального биологического и биографического протяжения (герои не стареют и не растут, их любовь неизменна, внутренних перемен и опыта нет), а также и исторического протяжения (мир остался тем же, чем он был), все эти войны, битвы и проч. не изменили лица мира).

Анализ отдельных сюжетных мотивов в разных типах романа. Например, мотив тюрьмы (особые функции ее в романе странствий); тюрьма у Фильдинга, Смоллетта, Диккенса и др. (см. Дибелиус и его объяснение функций тюрьмы в романе). Мотив первой встречи (см. в «Вильгельме Мейстере»). Мотив разбойников. Мотив тюрьмы и разбойников у Руссо. Социально-философское осознание этих моментов у Руссо и у англичан XVIII-го века. Анализ мотива суда.

Композиционное построение. «Обратное развертывание сюжета». В последующей истории романа — выбор эпизода, замещающего собой события всей жизни. Принципы выбора этого замещающего события. Праздник и праздничный сюжет. Необходимость рассказать предысторию. Анализ построения «Эфиопики» у Грифцова (с. 42–3–4).

Египтяне, эфиопы, греки, персы и пр.

Грифцов считает, что дальнейшая задача романа — перенести контроверсу из внешних событий и препятствий в самые внутренние чувства и переживания человека.

Реконструкция «Тристана», сделанная Жозефом Бедье.

Установление точного значения понятия «авантюры» (см. Грифцов, с. 59–60).

Роман личностный (Ричардсон, Гольдсмит) и авантюрный (Дефо, Фильдинг). Понятие авантюры у Дефо и Фильдинга иное, чем в средние века (рыцарский роман). Авантюрный и авентурный (средневековый). Первоначальное значение слова «авентура» — странное происшествие, причинно необъяснимое событие, нечто чудесное, внезапное, немотивированное. Роман «авентурный» строится на неожиданности происшествий. Новый же авантюрный роман (Дефо, Фильдинг) строится на энергическом характере, герой — искатель счастливой судьбы, удачи всяческими средствами, герой часто трезво и практически настроен (авантюрист).

Жорж Дюамель в своем «Опыте о романе» отмечает, что роман авантюрный не менее тесно связан с географией, чем исторический с историей: первый ведет нас по пространству, второй — по времени.

Удельный вес пространства и времени в событии (его изображении — образе). Пространственный характер авантюры, время здесь технично, обратимо и не локализовано. Но и пространство авантюры не географично в современном и подлинном смысле. Авантюра равнодушна к конкретной единственности пространства («Localität» — Гёте): она переносима как во времени, так и в пространстве (пространственная переместимость: те же авантюры «Эфиопики» могли бы произойти не в Египте, а в Персии или наоборот). Именно хронотопа здесь нет. Отсюда момент неожиданности, чудесности, необъяснимости. Пространство не

срослось с историей, и самый мир пространственно еще не завершен.

Другой характер носит авантюра (тоже чудесная, неожиданная, необъяснимая) как вторжение утопического времени (должного, истинного, промысла и т. п.) в реальное время. Таковы авантюры в «Вильгельме Мейстере».

Роман волевой и роман психологический. «Амадис Галльский» первоначально четыре книги, другой автор прибавляет пятую о сыне Амадиса — Эспландиане, шестая книга о племяннике — Флорисандо, седьмая о внуке Лисуарте (сыне Эспландиана) и т. д. Французский переводчик объединяет все в 24 тома под названием «Роман романов».

«Пальмерин Оливский».

Особенности этих испанских авантюрных романов. Таинственное происхождение героев. Поиски Пальмерином матери-царицы.

Грифцов, с. 65: «Те Вавилоны, Эфесы и Египты, куда переносили действие греческие романисты, или те экзотические страны, куда стали переносить в XIX-м веке, ничем принципиально не отличаются от пастушеских Аркадий. Роман нуждается в иной стране, в особых нравах, в экзотике — это один из неизменных его путей, которым обозначается, как специфичен этот жанр, на каких особых законах он строится».

Дать более глубокий анализ экзотики и разных ее функций. Сочетание с утопическим моментом преображает экзотику.

«Лазарильо из Тормеса» (1544) (перевод Гливенко, изд. Пантелеева, 1897 г.). Образы романа: бродяга-слепой, сельский священник, разорившийся дворянин, сам плут Лазарильо. Три законченных и пять конспективных сцен романа.

«Гусман из Альфараче» Матео Алемана (1599). Гусман последовательно: поваренок, посыльный, потом вор, солдат, вновь вор, паж у кардинала, у посланника. Второй том книги есть и поддельный и подлинный.

Три типа романов 17-го века (с. 66–67): 1) роман романический (барочный) — «Астрея» д'Юрфэ (1607–1627), «Великий Кир» Скюдери (1649–1653). Сюда же надо отнести и аналогичные романы де Лафайет; 2) роман комический — «Франсион» Сореля (1622) и «Комический роман» Скаррона (1651–1657); 3) роман исследовательский — «Княгиня де Клев» г-жи де Лафайет (1672).

Основа барочного романа та же — антитеза верной, неизменяющейся любви и встречаемых ею препятствий. Перенесение действия в экзотические и небывалые страны (Галлия V века в «Астрее»). Селадон встречает на празднике юную Астрею. Чудесный источник докажет верность и чистоту. Подзаголовок «Астреи» — «различные следствия добродетельной любви». И здесь переодевания и мнимые смерти.

«Артамен или Великий Кир». Похищения, мнимые смерти, соперничества. Кончается роман пятью браками. Артамен любит Мандану. Ее похищают. Кораблекрушение. Артамен попадает в тюрьму. Бесчисленное количество битв.

Пародии на барочный роман: «Экстравагантный пастушок» (Сорель), «Ипохондрический рыцарь», «Экстравагантный Гасконец».

«Франсион» — сюита картин и человеческих образов. «Комический роман». Сходство с импровизированной итальянской комедией. «Ночное побоище», кулачные удары, пощечины и пр. потасовки.

Анализ «встречи» и ее функций в романе. Философское социально-историческое значение этой романной категории. Большая дорога — встреча — борьба — счастье — несчастья — узнания и т. п. Почему категория встречи не имеет значения в других жанрах.

Роман кончается браком. Это — канон. Фюретьер, доведя героев «Буржуазного романа» до брака, кончает так: «Жили ли они вместе ладно или плохо, об этом, может быть, вы когда-нибудь узнаете, если придет мода описывать жизнь замужних женщин» (Грифцов, с. 76).

«Княгиня де Клев» г-жи де Лафайет. Любовь замужней женщины, остающейся верной своему мужу. Участие Ларошфуко. Торжество верности, которая ничем не награждается. Момент испытания и здесь. «Зеида» де Лафайет. Отшельник, странствования из абстрактной Испании в абстрактную Грецию, кораблекрушение, предсказание астролога, соперники, счастливая развязка. Трактат Юэ приложен в виде предисловия к этому роману. Грифцов считает, что уже у Лафайет («де Клев») «экстенсивность авантюры заменяется интенсивностью противоречий» (с. 80). Принцип множественности заменяется многопланностью.

События в истории романа XVIII-го века. Антуан Прево «Манон Леско» (1728–1732, «Воспоминания знатного человека, удалившегося от света»). «Кандид» Вольтера (1759). «Монахиня»

Дидро (написана 1760, напечатана — 1796). «Новая Элоиза» (1761). «Опасные связи» Лакло (1782).

«Кандид» как сатира на авантюрный роман с его предустановленным благополучием.

Анализ построения «Жиль Блаза». Статическому роману с готовым героем Грифцов противопоставляет роман, где динамика и движение перенесены во внутрь героев, романы внутренней контроверсы. Но он не знает внутреннего развития, целенаправленного становления человека. Поэтому он ориентируется на Прево и на Руссо (эмотивный роман) (см. с. 86). Статическому роману он противопоставляет роман «эмотивный», т. е. внутреннеподвижный.

Для теории романа большое значение имеет предисловие Руссо к «Новой Элоизе» и прилагаемая к ней «Беседа о романах». Борьба Руссо с романом фабуличным (авантюрным). Простой роман, где все можно предвидеть, где события естественны. Фабуличный роман: «обыкновенные люди, но необыкновенные редкостные события». Руссо предпочитает как раз обратное. Цель романа — простота нравов, прекрасные поступки взамен прекрасных разговоров, прекраснодушие, а не остроумие, е с т е с т в е н н о с т ь, любовь к жизни ровной и простой, к уединению и примиренности. Не роман развлекающий, а роман нравственный. Путешествие Сен-Прё вовсе не описано («долгое и опасное путешествие» между третьей и четвертой частью романа). Кроме действующих лиц есть действующие силы (природа, само человеческое чувство).

Проанализировать более глубоко, как природа становится действующей силой (у Руссо и иначе у Гёте). Описания природы у Руссо выполняют ту же функцию (параллелизм), какую выполняют добавочные действующие лица (с. 90). Рассуждения у Руссо не обобщают и не резюмируют роман, а являются в нем действующими силами. Наконец, чувство берется вне героев (они — только его носители), оно — действующая сила. Чувства у Руссо не индивидуализованы и неподвижны. На протяжении романа чувство Сен-Прё не меняется.

«Монахиня» Дидро. Возникновение книги. Судебный процесс Сусанны Симонен, обратившейся в суд с иском о снятии монашеского сана. Письма как бы от ее имени. Теза романа: «человек рожден для общества, отделите его, изолируйте его, и распадется связь идей, характер исказится, тысяча смешных чувствований

появятся в его сердце». Показ искажений психики с раскрытием причин и процесса ее постепенного разложения.

Вэризм Стендаля. Линия: Лафайет («де Клев»), Дидро, Лакло, Стендаль.

Средства воздействия романа: эротическая заинтересованность, любопытство странствований и приключений, трогательность. Теперь — в «черном романе» — присоединяется эмоция страха и ужаса.

Гораций Уольполь (1717–1797) «Отрантский замок». Мотивы: потомок преступного узурпатора искупает вину его (в и н а, р о д, в о з м е з д и е), предопределение. Статуя, сходящая к пьедесталу, вздыхающий портрет предка, призраки и пр. Герои делятся резко на преступников и праведников. Замок с его ужасами и таинственностью как единственный герой романа. «Готический роман» Вальтер Скотта. Рэдклиф «Лесной роман» (1791); «Удольфские тайны» (1794). Льюис «Монах» (1796). Соединение эмоции ужаса со странствованиями. Действие происходит в Испании, в Германии, в монастырях, в тюрьмах инквизиции, в лесах, населенных таинственными разбойниками. Появляется образ инквизитора (прототип «великого инквизитора»). Появление фаустовской темы.

Матюрэн «Мельмот Скиталец». Мотив преступной страсти.

В атмосфере черного романа вырастают и Бальзак, и Гюго, и Жорж Занд.

Только начиная с 30-х годов роман становится доминирующим жанром. До этого он не был «настоящей» литературой. Противопоставление официальной истории. История нравов. «Сцены частной жизни». Бальзак, по Грифцову, «был эпиком. Наиболее сильны начальные, статические части его произведений, где даются фигуры, обстановка и исходное положение, где все показано и ничто еще не движется» (с. 111). Бальзак начинает романами «с загадкой»: «Бирагская наследница» (замок, скелеты, кинжалы, соперники, трупы и т. п.), «Арденнский Викарий» (преступная любовь к сестре). Предисловие к «Шагреневой коже» (1831) — критика поэтики черного романа. Замковая история в «Темном деле» (1841), «Шуаны» (1829), «Катерина Медичи» (1843). Схема повествования у Бальзака: 1) место действия (город, улица, дом, внешность дома), 2) возможное обобщение («события человеческой жизни связаны с архитектурой...»), 3) более тщательное описание дома и комнаты, 4) время действия и исходные позы людей. Таковы зачины. Конец романа — могила

или брак. В средней части: мотивы встреч, любовная интрига и денежная интрига. Контрасты: львицы и страдалицы, дельцы и мечтатели.

Жорж Занд: «Лелия» (таинственные люди, монастырь, суд инквизиции, роковая любовь, самоубийства и убийства), «Габриэль» (замковый роман), «Мопра» (разбойничий роман). Повсюду мотивы: насилия, гордая отшельница, запрещенная любовь, вызов миру горделивого разбойника и пр.

Авантюрные романы, построенные на принципе «вдруг».

Достоевский создает авантюру в сфере психологии.

Отзыв Грифцова о романе воспитания в связи с «Жаном Кристофом». Сюда он относит «Зеленого Генриха» и «Счастливчика Пера» Генрика Понтоппидана. Грифцов считает, что «этот образовательный вид повествования в сущности не без спора может быть причисляем к роману» (с. 131–132) «Не соотношение тем является ее нервом, а простая временная последовательность». События меняют жизнь героя, но сам герой остается неизменным.

Становление воспринимающего аппарата (самого видения жизни) у Пруста.

Материальная классификация романа (Мильке и Гоман): роман рыцарский, разбойничий, авантюрный, плутовской, исторический, этнографический, географический, пейзажный, экзотический, морской, военный, уголовный, детективный, спортивный, аэро-роман, деловой, производственный, областной, деревенский, городской, женский, юношеский, философский, биографический, личностный и т. п. (с. 142).

Грифцов правильно показывает невозможность или нецелесообразность деления романа (классификацию) по смене литературных школ (с. 140–141), по материальному признаку (с. 142–143). Отдельные виды здесь никогда не будут исключать друг друга. «Вполне возможен роман философски-личностно-женский-областной или пейзажно-спортивно-деревенский-юношеский» (с. 142). Классификация романов по способу сообщения материала (композиционный принцип): роман-исповедь, роман в письмах, роман с вставными рассказами. Критика (с. 145–146).

Андре ле Бретон различает два типа романов: роман-выдумку и роман-картины современной действительности.

В романе необходимо, по Грифцову, различать фабулу и внутреннюю тему. При противоположности экстенсивных и

интенсивных тенденций романа, богатая фабула чаще всего соединяется с бедностью тем. Обычно тема извлекается путем характеристики действующих лиц (правильнее — действующих сил) (с. 147). «Роман живет контроверсой: спором, борьбой, противоположностью интересов, контрастами желанного и осуществимого» (с. 147). Таков первой признак. Второй признак романа: широкий захват, многотемность, многоплоскостность. Третий признак: не ограниченный объемом, свободный от симметричности роман может передавать «нравы в движении» — подвижность, действенность, драматичность романа (с. 147–148).

Мотивы профессии, ремесла, работы, дела. Их функции в плутовском романе. Анализ профессии по «Жиль Блазу» (служба у врача-гидропата, актерское ремесло, авторство). Впервые существенно дело, творчество, произведение появятся в биографических формах. Показать, как меняются в биографических формах категории — мотивы авантюрного романа (в связи с изменением пространства и времени, хронотопом): дорога, встреча, любовь и пр. Как меняется неожиданное, чудесное, счастье — несчастье в биографических жанрах.

Связь нашей темы (роман воспитания) с вопросом об использовании пролетариатом литературного наследства прошлого.

Закон и индивидуальность, закон и творчество у молодого Шиллера («Разбойники») и Гёте («Гёц»). Проследить эту тему во 2-й половине XVIII-го века. Идея синтеза закона и индивидуальности в Веймарском классицизме и у зрелого Гёте (в частности тема — творческая свобода художника и законы и необходимость искусства).

Значение темы «времена года» в смысле конкретизации природы и времени в природе (природного времени). Это необходимо оценивать на фоне абстрактного пейзажа, абстрактного лета и абстрактной весны предшествующих эпох романа (и вообще литературы).

Воспитательное воздействие человека (педагог) на другого человека — это отношение между людьми до эпохи Возрождения в романе не фигурировало. Оно чревато громадными возможностями. Это отношение может быть перенесено на весь мир, на опыт, природу, судьбу, историю и пр. Это в свою очередь повернет все это другою стороною к человеку. События и люди перестают воздействовать только на жизнь и судьбу человека, менять жизнь и

судьбу, — но начинают менять его самого (удаляя его от внешней цели, достижения, счастья, — они приближают его к себе самому, каков он должен быть). Но для этого требуется радикально новая и революционная идея человека. На почве позитивных идеалов и оценок, позитивных педагогических идей, неизбежно догматических, — роман становится невозможен.

Педагогические поучения («от отца к сыну» и т. п.), догматизм их.

* * *

Новый европейский роман — роман исторический, связанный с тогдашней современностью, с Наполеоном (Вальтер Скотт). Цитата из «Мармиона» у Шкловского.

Постановка героя в авторском романе: молодой человек, выехавший из дому, попадает случайно на дорогу, где происходят исторические события. Он оказывает услугу историческому лицу, которое проникается к нему симпатиею. Так вовлекалась история в старом историческом романе.

У Стендаля, Теккерея, Толстого построение несколько иное: герой как точка зрения частного человека на историю, как точка зрения постороннего наблюдателя.

Работа исторического романа еще не закончена. Необходимо дальнейшее проникновение в историю, обработка ее психологией, включение истории в реалистический ряд. Трудовая (и творческая) деятельность человека не входила в роман. Старый исторический роман был романом про любовь и войну.

Быт, психология частной жизни, пейзаж в старом историческом романе (напр. у Толстого) нечто неизменное, вечное.

Цитата из Теккерея: большая часть жизни людей — их профессиональный быт — оказывается выключенным из романа. Романист изображает поведение людей вне их профессий; изображает их страсти, любовь, развлечения, ненависть. Он сводит со своими героями читателя тогда, когда эти герои (трудовые и занятые люди) не заняты и не работают.

Запись в дневнике Толстого: деньги одна из главных пружин нашей жизни. Литература обходит эту пружину, обходит денежные вопросы, но в них главный и самый настоящий интерес жизни и лучше всего выражается характер человека.

Близкая мысль у Горького.

Пикквик — человек на каникулах.

Бальзак увеличил продолжительность жизни, охватываемой романом.

Построение романа на противоречии героя с историей. Изображают современника и любуются на противоречие его со средой условно-исторической.

Для того, чтобы изменился роман, должно было измениться отношение к жизни.

Творческий труд должен войти в роман. Чувство границ географического мира в романе.

Исторический фон, исторические условия и отличный от них герой. Все это сделано не из одного куска.

Преимущественное значение исторического и биографического романа в советской литературе.

Типы реализма. Реализм Возрождения. Реализм Просвещения. Критический реализм 30–40-х гг. Позитивистический реализм. Роль различных разновидностей романного жанра в истории реализма.

Два твердых исходных пункта. Человек и история. Образ человека и образ исторического процесса.

Связь с народными низами по Горькому. Образ человека и образ исторического процесса неразрывны. Они видоизменяются, прогрессируют или, наоборот, деградируют в неразрывной связи друг с другом. Их взаимообусловленностью и взаимодействием определяется степень и качество реализма. Степень глубины понимания и проникновения в человека и в исторический процесс неразрывно связаны и неотделимы.

Изложение вопроса носит в основном теоретический характер, но в основе лежит историческое исследование (как в основе всякой марксистско-ленинской теории). Менее всего мы стремимся к полноте исторических фактов, все второстепенные явления мы вовсе устраняем.

Буало требует уже социально-психологической конкретизации (князья любят не так, как любят пастухи), но историческая конкретизация ему еще чужда.

Конкретный (т. е. исторический) смысл места, времени, социальных условий. Изображение пространственно-временного своеобразия людей и человеческих отношений.

Полемическая позиция немецкого Просвещения по отношению к французской культуре. Отсюда обращение к немецкой истории. Идея национального возрождения.

Наполеоновская эпоха. Вторжение истории в повседневный быт народов. Конкретизация истории. Непосредственное ощущение национальных, культурных и языковых границ. Борьба за национальную независимость.

Специфичность легитимистского историзма.

Понимание прогресса просветителями: борьба гуманистического разума против феодально-абсолютистской неразумности. Это понимание не исторично.

Революция необходимая основная часть эволюции (Гегель). Революция — «узловая линия отношений меры».

Для просветителей сущность человека — нечто неизменное. Изменение человека в истории — перемена внешности. Моральное возвышение или падение н е и з м е н н о г о человека. Человек — продукт вечной и неизменной природы. Для Гегеля человек — продукт самого человека, т. е. продукт его собственной исторической деятельности. Противопоставление Руссо (l'homme de l'homme).

Своеобразие и постановка героев Скотта. Построение романа вокруг судьбы среднего, не героического героя.

В капиталистической прозе жизни лучшие свойства человека («героизм» его) излишни, не нужны, превращаются в эксцентричность, демонизм и проч.

Национально-типические характеры в эпосе. Они — обобщающие вершины (Гегель).

Задача среднего героя Вальтера Скотта — быть посредником между историческими крайностями, борьба которых заполняет роман.

Герой — продукт и деятель исторического развития. Он показан как человек своей эпохи (от костюма до мировоззрения), и он д е я т е л ь н о участвует в событиях эпохи. Но сам он при этом неизменен и внутренне не подвижен. Не показано обратного действия на него (не на устройство его жизненной судьбы, а на него самого) тех исторических событий, в которых он сам активно участвует. Не показан его собственный исторический рост, не показано, что как исторический человек он является продуктом себя самого, своей собственной деятельности. Все и здесь сводится к предбрачным событиям в жизни героя (к осложненному, задержанному браку).

Лукач отмечает, что главные фигуры его романов олицетворяют постоянство векового развития Англии, той повседневной

жизни труда, брака, деторождения, которая никогда не прерывается во время самых ожесточенных исторических битв.

Вальтер Скотт подготовляет приход исторических личностей (социально-исторические предпосылки их миссии), но сами они приходят готовыми, сложившимися (с. 66).

Скотт показывает, как великие личности порождаются эпохой, но он никогда не выводит характера эпохи из характера ее великих представителей. Проблема свободы и необходимости в истории.

Переплетенность истории с личными судьбами.

Репрезентация и интенсивность в изображении исторических событий (с. 70–71).

«Ложное сознание» исторического героя (с. 73).

О народности с. 76–77. Соотношение «верхов» и «низов». Обобщенное историческое осознание наверху, подлинный же героизм в борьбе за историческое право — внизу.

Дремлющий героизм человека, пробуждаемый историей (Клерхен, Доротея). Подъем человека из народа к высокому и огромному героизму.

История раскрывает дремлющие в народе героические возможности. Их возврат к обыденности, после завершения своей миссии.

Оживление прошлого как предыстории настоящего (с. 80–81).

Патриотизм Скотта как сила связи с прошлым.

Победа реализма художника над личными взглядами (Энгельс о Бальзаке).

Предпочтение Гомера Вергилию в конце XVIII-го века.

Историческая необходимость у Вальтера Скотта (с. 84).

Модернизация истории и типы ее: наивная модернизация 17-го и 18-го вв. и романтическая модернизация (с. 86).

Проблема анахронизма художественного образа истории. Цитата из Гегеля (с. 87). Изображаемое (абстрактный момент образа) остается прежней (исторически бывшим), но принципы выражения и оформления (хотя бы и при стилизации) включают <?> в себя современное сознание.

Как решает проблему Гёте (с. 87).

Великое дело географического распространения материальной культуры (Горький о Купере).

Гёте и Вальтер Скотт (с. 91).

Бальзак и Вальтер Скотт (с. 103).

Изображение современности как истории.

Сеть случайностей как форма бытия необходимости.

Историзированное изображение современности.

Проблема исторического человека.

Проблема частного человека и частной жизни. Приватная жизнь и обстановка приватной жизни. Какие предметы могут войти в приватное окружение. Природа может быть введена как вид из окна приватной квартиры. Специфические типы пейзажа приватного человека.

Приватная жизнь в живописи.

Для эпоса и в особенности для романа характерно отношение человека к вещам, к внешнему миру и внешнего мира и вещей к человеку. Но типы этого отношения резко меняются по эпохам. Определение Гегеля.

Ц е л о с т н а я картина объективной действительности. Должна быть представлена абсолютная полнота жизни (отсюда — репрезентация). «Totalität der Objekte» — по Гегелю признак эпоса. Но связь вещи с человеком — обязательное условие. Различные типы связи вещи с человеком. Анализ романных сюжетов с этой точки зрения.

Целостный охват определенной исторической ступени развития человеческого общества. Необходимо изображение природы, образующей основание и объект человеческой деятельности.

Антигона или Ромео не могут избежать драматической гибели, но умирающая Антигона и умирающий Ромео — это более великие и богатые человеческие натуры, чем они были прежде.

Связь человека с его собственным делом. Конфликты этой связи с семейными, любовными и иными человеческими связями.

Проблема всемирно-исторической индивидуальности (Гегель). Частные цели их содержат субстанциальное начало. Совпадение частной цели и общезначимой цели в любви, браке, роде, рождении детей, выборе профессии и пр.

Официальные и неофициальные представители истории.

Нормальные пропорции жизни точнее передаются в эпосе, чем в драме. В романе герой может быть средней фигурой, но не в драме. Изображение жизненной прозы гражданского общества.

Цель драмы — человек и народ, судьба человеческая и судьба народная (Пушкин).

В буржуазном обществе публичное дело отделяется от частного. Публичное становится абстрактным, частное — узко-приватным. Литература — установка автора и читателя — становится подсматриванием частной, «приватной» жизни. Прежняя тайна (эзотерическая, заповедная <?>) становится интимным секретом (в большинстве случаев альковного характера). Проследить, как тайна рождения и происхождения становится секретом (мотив неизвестного отца становится мотивом побочного сына).

Как объединить приватное со всеобщим? Как раскрыть всеобщее в приватном? Проблема времени. Приватно-комнатное и историческое время.

Проблема *чужого* в романе. Противопоставление чужого *своему*, действительному, обычному, обыденному. Чужое как идеал или как экзотика.

Объединение идеала с родным национальным в прошлом (национально-исторический роман); объединение с родным *настоящим* (регионализм).

< . . . >

Автобиографическая схема жизненного пути, созданная Платоном (в образе Сократа — «Апология», «Федон» и др.).

Подчинение индивида определенной и для всех общезначимой моральной норме. Индивид берется не как обыденно-живущий, а как ищущий, «взыскующий правды». Жизнь такого ищущего расчленяется на точно ограниченные эпохи или ступени. В основу кладется развитие в направлении к истинному познанию. Чисто жизненно-житейские моменты устраняются и остаются без устроения. Упорядочивается только путь ищущего. Здесь новая и очень важная категория *пути*. Типы метафоризации пути-дороги. *Путь ищущего истинного познания, его связи со ступенями и формами культового посвящения.*

Путь через самоуверенное невежество, через скепсис, через познание самого себя к истинному познанию (математика, музыка). Иногда путь через конкретные философские школы.

См. эта схема (со включением жизненной судьбы) в «Агатоне».

Аналогична в христианской мистике схема «*истории души*».

Уже в Средние века обе схемы выступают рядом и переплетаются.

Даже Лейбниц дает очерк своего духовного развития по этой схеме.

Третья схема, к ней близкая, «история обращения». Характерен момент кризиса и перерождения. Этот момент в слабой степени есть и в платоновской схеме (оракул и поворот жизненного пути Сократа). История обращения Дио Хризостома.

Для платоновской схемы характерна двойственность человеческой природы и путь восхождения к идее. Сочетание здесь реального биографического времени с идеально-культовым (тысячелетия и непролитый кувшин у Магомета).

Рядом с этими философскими и философско-мистическими формами биографических и автобиографических схем слагается (иногда переплетаясь с ними) публично-риторическая схема. Она представлена «энкомионами», гражданскими надгробными и поминальными речами, заменившими заплачку (Threnos).

Особенности риторического энкомиона: исходный пункт — идеальный образ определенной жизненной формы — полководца, царя, политического деятеля; та идеальная форма — совокупность абстрактных требований (каков должен быть идеальный полководец), свойств и добродетелей полководца. Все эти свойства и добродетели и раскрываются в жизни прославляемого лица. Энкомион — перечисление свойств и добродетелей прославляемого. В отличие от философской схемы здесь не показывается становление, а дается зрелая и завершенная пластическая личность прославляемого. Демонстрация идеала на основе прославления умершего. Педагогически-поучительный момент в энкомионе. Абстрактно-общезначимый момент («идеал») преобладает и не воплощается в подлинно индивидуальный образ; индивидуально в «энкомионе», в сущности, только имя прославляемого. Приватные моменты жизни почти вовсе устранены. Все в жизни сплошь и до конца публично.

Эта схема легла в основу защитительной автобиографической речи Исократа. Громадное влияние ее на мировую литературу (особенно через английских и итальянских гуманистов). Полемика и апологетика. Упоминание о материальном положении и заработках Исократа. Прославление им риторической деятельности как высшей формы жизненной деятельности (аналогичные явления в Средние века и в эпоху Возрождения). Педагогический характер. Выставление в конце воспитательного и образовательного идеала. (Пародийно воспроизведено в «Агатоне» в речи Гиппия).

Здесь существенны идея конкретной деятельности-профессии и педагогически-образовательный идеал. В этой схеме также все публично. Но публичность здесь судебно-риторическая, а не философски-исповедальная (как у Сократа). Интимно-приватного, секретно-личного здесь нет. Закрытых, повернутых к себе самому мыслей и переживаний, закрытого дома эти формы не знают, здесь всё сплошь и до конца публично. «Я для себя самого» здесь еще не существует.

См. пафос Руссо сделать граждански-публичными (а не исповедально-мистическими) интимнейшие и приватнейшие переживания и события жизни. Сопоставление с Достоевским.

Человек в античных биографических и автобиографических формах открыт во все стороны, он весь во вне, в нем нет ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и отчету. Все в нем с самого начала установлено на опубликование, все стремится раскрыться на площади, а площадь это не наша площадь, где простой народ, базар, балаганы, площадь это государство, высшая власть, суд, наука, искусство. Эволюция и метафоризация площади в литературе (аналогично дороге). Площадь, конкретизующая идею государства, как конкретный объемлющий хронотоп раскрытия и пересмотра всей своей жизни, публично-государственной проверки ее. (Ср. покаяние Раскольникова на площади). Древняя площадь и народно-массовые сцены в литературе. «На суд народа».

В эпоху Просвещения с ее иллюзией всечеловечности была сделана серьезнейшая попытка возрождения гражданской публичности человека. Руссо. Безнадежность этой попытки. Маркс о «буржуа и гражданине».

Человек весь публичный, весь государственный, в принципе весь общезначимый.

Возникновение жанра мемуаров и дневников (Ephemerides) в эллинистическую эпоху. Придворный характер этого жанра, связь с традициями персидского двора и древнейшими восточными традициями. Третье лицо или первое лицо множественного числа (Pluralis majestatis). Мемуары Птолемея. Мемуары Ирода.

Римские автобиографии и мемуары. Здесь сужается сфера самопубликации человека. Жизненная почва римской автобиографии — семья и семейные архивы. Передача традиций от отца к сыну. Автобиография — документ семейно-родового самосознания. Но семья и род глубоко погружены в историю и в историческое время, время конкретное, измеряемое поколениями.

С греческой площади мы переходим в римскую семью (аристократическую). Но как греческая площадь не площадь буржуазно-капиталистического (и не средневекового) города, с простонародьем, балаганом (ее имел в виду Пушкин, говоря о театре и Шекспире), так и римская семья не буржуазная семья — символ всего приватного, интимного.

(Почему важно раскрыть и охарактеризовать среду самораскрытия человека? Потому что в ней ограняются грани его образа, ведь он раскрывается во вне, и это внешнее проникает в его внутреннее, оформляет его, дает ему форму и образ.)

Римская семья, как семья, непосредственно соприкасалась с государством, главе староримской семьи были передоверены известные элементы государственной власти. Семейные религиозные культы, роль которых была громадной, были непосредственным продолжением государственных культов. Предки были представителями национального идеала. Самосознание ориентируется на конкретной памяти рода и предков. Это делает сознание публично-историческим и по-римскому государственным.

Отличие от греческого публичного самосознания человека. В Греции самосознание ориентировалось на идеях разума. Вся история была сжата и представлена на очень узеньком и ограниченном пространственном (государство-город) и временном отрезке. До мифических героев-родоначальников было рукой подать (как было рукой подать и до границ государства, это были почти постоянно зримые границы), а будущее непосредственно соприкасалось с утопическими идеалами, и это утопическое будущее — родина душ — путем метафоризации сливалось с мифическим прошлым (для выражения этого идеала пользовались мифологическими образами. См. метафорика Платона, метафорика Пиндара, сливающего в одном конкретно зримом образе реки, горы, рощи, мифическое прошлое, героическое настоящее и утопическое будущее). Отсюда публичность самосознания, раскрывавшегося в этом мирке, была чисто гражданской, а не исторической, апеллировала к живым тут же стоящим современникам и непосредственно к гражданским и философским идеалам. В свете идей-требований показывали себя живым современникам, а не детям и внукам.

Римское семейно-родовое самоосознание локализует себя в историческом времени. Историчность глубже и конкретнее, но публичность и государственность абстрактнее.

Скаурус, Руфус, Сулла, Цезарь, Варрон, Тиберий, Клавдий, Адриан, Септимий Север и др.

Аналогичные явления в семьях городской (буржуазной) аристократии (городского патрициата) итальянских и немецких городов Средневековья (См. отец Гёте и его архив).

Автобиографические речи римских магистратов продолжают (с некоторыми специфически римскими особенностями) риторические традиции Исократа.

Слова Тацита о римских политических автобиографиях. Допустимость на основе нравственного самосознания деятелей прославления своей добродетели (virtus). То же у Плиния.

Биографические надгробные речи (лаудации), замещающие древние заплачки (naenia).

Но римская семейно-родовая традиция, определяющая автобиографическое самосознание, осложняется греко-эллинической традицией, определяющей форму римской автобиографии и осложняющей греческой философской идеей л и ч н о с т и. Элемент стилизации.

Одна из особенностей римской автобиографии (и биографии) — роль «prodigia», т. е. всяческих предзнаменований и их истолкований. Они здесь не внешняя сюжетная черта (как в романах XVII века), но важный принцип осознания и оформления биографического материала. И в prodigia, как и во всех категориях античного мира — индивидуально-личное и публично-государственное неразрывно сливается. Prodigia — важный момент во всех государственных актах и начинаниях. Не испытав продигиа, государство не делает ни одного шага. Продигиа — показатели судеб государства, предвещающие ему счастье или несчастья. Отсюда они переходят на индивидуальную личность диктатора (счастливый диктатор), судьба которого неразрывно связана с судьбой государства, становятся категорией личной судьбы. Появляется диктатор счастливой руки (Сулла), счастливой звезды (Цезарь). Категория случая и с ч а с т ь я на этой почве приобретает особое жизнеобразующее значение. Сильна не идея (не демон Сократа), сильно счастье, удача. Такова автобиография Суллы. Но в этом счастье Суллы, счастье Цезаря — государственные и личные судьбы сливаются, это не узко-личное, приватно-семейное счастье нового времени. (Образ Валленштейна у Шиллера и демоническое у Гёте.) Кроме того, это счастье не отделено от дела (творчески-государственного труда). Таким образом, понятие счастья включает здесь и то понятие «гениальности» (гениаль-

ного индивидуума), которое получило такое значение в философии и в эстетике конца 18-го века (Юнг, Гаман, Гердер, бурные гении и др.). На буржуазно-капиталистической почве мы имеем размельчение, вырождение, приватизацию и раздробление этого понятия — «счастья».

Идеи Цицерона (в письмах к Аттику) об автобиографии в форме героико-авантюрного исторического романа. Стихотворный эпос Цицерона о своем консульстве.

Res gestae Августа — как образец монументальной автобиографии. Личность молчит за историческими деяниями, которые сами за себя говорят.

Переходим к зрелым биографическим формам. Кроме указанного (разобранного), мы должны учесть влияние Аристотеля на характерологические методы античных биографов. Учение Аристотеля об энтелехии как о последней цели, а в то же время — первой причине развития. Отсюда — завершенная зрелость характера есть подлинное начало развития. Здесь — начало своеобразной «характерологической инверсии», оказавшей такое громадное влияние на судьбы последующей литературы. Она (эта инверсия) прежде всего определила особенности биографического и исторического времени. Это время сжато и в сущности лишено становления. Биография дает развернутую личность, созревшую в смерти. Вся юность лишь предуказание зрелости. Момент становления и динамики вносится лишь как борьба склонностей и пороков (тоже под влиянием Аристотеля), как упражнение в добродетели, чтобы придать ей постоянство. Это — педагогическое становление, в сущности — repetitio — закрепление наличного. Основой остается устойчивая сущность завершенного человека.

Два типа античной биографии. Первый тип — энергетический (в основе аристотелевское понятие энергии): полное бытие и сущность человека, это не состояние, а действие, деятельная сила («энергия»), развертывание характера в поступках и выражениях. Эти поступки, слова и выражения вовсе не являются только проявлением во вне (для «третьего») какой-то внутренней сущности характера, вне их и помимо них существующего, нет, это бытие самого характера, который вне своей энергии и не существует; вне этой своей проявленности вовне, своей выраженности, зримости и слышимости (как всегда в античности, публично-государственного характера) характер не обладает полнотой действительности, полнотой бытия. Поэтому изображать человеческую жизнь (биос) должно не путем перечисления

характерологических свойств (добродетелей или пороков), не путем аналитического сложения его из этих твердых черт, а путем изображения поступков и других выражений человека. Таковы биографии Плутарха, влияние которых на мировую литературу исключительно. Биографическое время, определяющее этот тип биографического оформления, своеобразно. Это — время раскрытия характера, но не время его становления и роста (правда, вне этого раскрытия, манифестации его и нет). Это время необратимо в отношении событий жизни (и исторических событий, от которых события жизни не отделимы), но в отношении характера оно обратимо: та или другая черта могла бы манифестироваться раньше или позже, оно лишено хронологии, переставимо, ибо сам характер не растет.

Второй тип биографии — аналитический. В основу его кладется схема с определенными рубриками, по которым распределяется весь биографический материал: общественная жизнь, семейная жизнь, поведение на войне, отношение к друзьям, к женщинам, занятия, достойные запоминания, изречения, добродетели, пороки, внешний облик, habitus и т. п. Различные черты и свойства характера подбираются из различных анекдотов и разбиваются по рубрикам; для каждой черты как доказательство даются один-два примера из жизни данного лица. Главным представителем этого ученого аналитического типа биографии был Светоний. Если Плутарх оказал громадное влияние на литературу, особенно на драму (достаточно назвать Шекспира), то Светоний на биографический жанр, в особенности в средние века. Анализирующее осведомление преобладает здесь над изображением (т. е. образным показом).

Литературные портреты и автопортреты. Ссылки на Брунса. Здесь уже не раскрытие и не анализующий ряд черт, а сжатый комплекс сплетенных друг с другом черт. Формы связи комплекса различны. Или это шаблон атрибутов субстанции, или изображение всего человека в напряженный момент его жизни.

Типы характеристик в позднеантичной астрологической литературе (гороскопы. См. Петроний).

Сопоставление с физиогномическими портретами у Лафатера.

Письмо, как автобиографическая форма (Цицерон, гуманисты). Стихотворные автобиографии у Горация, Овидия, Проперция. Появление в них юмора и иронии.

Автобиографические работы о «собственных писаниях».

Каталог собственных произведений, их тем, их успеха у публики, автобиографический комментарий к ним. Цицерон, Гален и др. Ряд собственных произведений как реальная, объективная опора для автобиографической мысли о своей жизни. В этой форме прощупывается платоновская схема пути ищущего познания. Особенно это ясно у Галена, где изображается его путь через философские школы и степени к достоверности математического (геометрического) познания. Эта же форма лежит в основе «Retractationes» Августина. В последовательности своих произведений он раскрывает путь внутреннего становления автора. Сюда же относится «Discours de la méthode» Декарта. Наконец, такова же исходная точка Гёте в «Анналах» и в «Поэзии и правде».

Образ философии как утешительницы и диалог с нею. Впервые у Цицерона. Недошедшие «Consolatio» (после смерти дочери), «Hortensius». Влияние этого произведения на Августина. Основное здесь диалог с философией и обращение к себе самому. В этой линии Августин, Боэций, Петрарка.

Здесь мы приходим к зачаткам новой формы автобиографического самосознания человека, характеризующимся ослаблением риторичности. Здесь на античной почве мы находим зачатки проблемы одинокого человека — одной из величайших проблем послеантичной мировой литературы. Широкая формулировка этой проблемы (темы), включая и тему лишнего, социально и политически ненужного человека, непонятого, непризнанного, гордого в себе самом и т. п. (Руссо, Байрон, и др.).

В литературу начинает врываться «дикое поле», внегосударственная, внепубличная территория человеческой жизни и человеческой души (от приватно-интимных тонов до принципиального бунтарства). Раскрывается новая индивидуальность, повернутая к себе самой; она с трудом пробивается через риторические, публично-официальные формы бытия человека. И сам человек вырос и осложнился, и формы эти разложились и стали внешне-официальными, риторическими в дурном смысле.

Появляется отношение к себе самому, к собственному я, без свидетелей, без предоставления права голоса «третьему», кто бы он ни был.

Слабые ранние формы этого у Цицерона. Кроме указанных произведений, письма к Аттику. Сырое внелитературное интимное письмо, формы разговорного языка выдвигаются в противовес официальным героизующим и идеализующим формам. Атмосфера интимной дружбы. Здесь пробивается частная

жизнь, приватная душа. Она еще бедна, слаба и беспочвенна. В абсолютном одиночестве она еще не нуждается (с его отчаянной ложью, самообманами; ср. у Достоевского). Образ человека начинает сдвигаться в замкнутые приватные пространства: идиллические, интимно-комнатные и уютные, пошло-самодовольные или трагически-одинокие и безысходные и пр. В этих приватных пространствах этот образ утратит свою пластичность, монументальность, драматичность, всецелую зримость.

Форма беседы (диалога) с самим собою. Платон понимал мышление как беседу человека с самим собою (Теэтет, Софист). Понятие молчаливого мышления впервые обретено на почве мистики. Такой диалог с самим собою был чрезвычайно распространен в античности. Но в таком размышляюще-познавательном диалоге нет отношения к своему я, как особой реальности.

Письма Сенеки еще риторичны и не изображают внутреннего становления. Марк Аврелий. Борьба с чувством обиды. Выключение «другого». В то же время чувство достоинства и благодарности судьбе и людям за свои достоинства.

Реалистические формы в сатирическом изображении себя, в диатрибах, в стихотворных иронических автобиографиях. Корни реалистического романа.

Автобиография Чосера, рассказывающая его путь как писателя.

Тема социальной признанности или непризнанности в романе.

Диалогические биографии и мемуары (Платон и Ксенофонт).

Открытие человека и разноречивое многообразие людей (Сократ и софисты).

Бланкенбург считает, что роман несет функции эпопеи в нашей литературе.

Риторико-судебное, публично-гражданское единство человеческого образа. Но эта публичность и гражданственность разложилась и стала мертвой риторической формой в эпоху сложения греческого романа.

В творчестве и творческой личности Цицерона интересно проследить эту борьбу с омертвевшим и неадекватным публично-государственным единством человека. Человек и внутри и вовне оброс внепубличной и внегосударственной действительностью, в нем появились сложность и противоречивость, не поддающиеся

категориям публичного самосознания (и формам риторической идеализации).

В интимно-дружеской (условно-дружеской) атмосфере писем к Аттику раскрывается новое приватно-камерное самосознание человека. Целый ряд категорий самосознания человека и оформления биографической жизни — счастье, удача, заслуга и пр. — начинают переходить в приватно-личный план. Сама природа, вовлеченная в этот новый приватно-камерный мир, начинает существенно меняться. Зарождается пейзаж, т. е. природа как кругозор (предмет видения) и окружение (фон, обстановка) вполне приватного (и в сущности — одиноко-бездействующего) человека, а не героя в античном публично-государственном смысле этого слова, не полубога-родоначальника. В этой природе нечего делать олимпийским богам, здесь место только для дриад, ореад и др. Это природа александрийских эпиллиев, вступившая в совершенно новые отношения к человеку (см. Роде). Сравнение с природой в эпосе (у Гомера) и природой в трагедии (например, та природа, которая встает в хорах «Прометея» и к которой апеллирует герой этой трагедии). Природа праздного человека.

В трагедии вся жизнь человека без остатка, квинтэссенция этой жизни раскрывалась в присутствии хора.

Открытие человека и природы Петраркой (на основе Цицерона) должно быть пересмотрено в этом плане. Здесь — на фоне средневековья — освобождался не приватный человек, а раскрывались возможности нового социально-публичного человека, возможности публикации душевно-телесного человека.

Тема (точнее — категория, ибо эта тема имеет глубокое формообразующее значение) ч у ж о г о м и р а появляется вместе с романом («греческий роман»). В сочетании с темой-категорией *о д и н о к о г о ч е л о в е к а* она определит магистральную разновидность европейского романа.

Авантюра — это событие в ч у ж о м мире, совершающееся с п р и в а т н ы м человеком б е з в с я к о й м и с с и и. Сюжет романа с его кораблекрушениями, пиратами, похищениями, переодеваниями, концентрирующийся в заторможенном браке — не может быть сюжетом жизни публично-государственного человека. Это сюжет судьбы приватного человека в чужом мире. Но формы его единства — публично-риторические, но омертвелые и внешние.

Пустое натуралистическое настоящее без памяти (живой) прошлого и без предвидения будущего.

Ни одна вещь не равна самой себе.

Фишарт — переводчик Раблэ.

Адекватность человека (его души) и его дела (поступка творчества).

А. И. Белецкий о приемах построения характеров (см. № 1а): 1) персонажи — бесхарактерные носители сюжетной динамики, 2) психологические обобщения и схематические характеры (классицизм), 3) автопортреты и типические бытовые фигуры (Гоголь, Гончаров, Островский); 4) типы душевных переживаний.

Лессинг об изображении внешности героев (литературном портрете). Поэзия должна характеризировать внешность героя не непосредственно, а только рассказывая о действиях этой внешности на окружающих, т. е. динамически во временном ряду (напр<имер>, красота Елены у Гомера).

Временной ряд Лессинга (вообще время у Лессинга) — время рассказа и время течения событий, но не историческое время становления мира и человека. Это время раскрытия и обнаружения тех или других сторон и черт мира и человека или в ходе событий (развертывая сюжет), или в ходе рассказа (сообщений, композиционно расположенных автором), но сами черты и стороны готовы и наличны.

Литературный портрет.

Отвлеченно-метафорическая форма портрета: описание или перечисление эмоций, вызываемых внешностью у созерцателей («Песнь песней»). Живописный портрет. Пластический портрет. Портрет паспортных примет. Импрессионистический портрет. Портрет с лейтмотивом (Диккенс, Толстой). Литература см. № 1а.

Принципиальная постановка вопроса о функциях наружности героя в романе и о функциях ее в образе человека. Эти функции определяют методы портретной характеристики.

Красота героев романа. Появление безобразного героя. Завершающие функции наружности («чего можно ждать от человека с таким лицом?» Он весь здесь, он готов и ограничен). Прошлое и будущее в лице человека (физиогномический портрет Лафатера). Портреты-гороскопы древнего мира. Показ судьбы человека в его наружности. Роль наружности в сюжете (наприм., красоты или безобразия); роль наружности в характере человека. Наружность Санчо и Дон Кихота. Наружность однородна с другими чертами овнешненного характера. Портрет, закрывающий

человека. Портрет, открывающий его, многообещающий, загадочный, противоречивый (Жорж Занд, Лермонтов).

Два типа открытого героя: открытость за счет автобиографического наполнения и открытость авторитетного другого. Специфическая завершенная открытость образца (античная пластика у Гёте).

Слова Толстого о мышлении для себя и мышлении для публики (Лев Шестов).

Проблема характера и его границы. Проблема принадлежности человеку его слов, мыслей, поступков. Проблема вменяемости. Аналогия: значение слова определяется контекстом и неотделимо от контекстов.

Сюжет с точки зрения «третьего». Пейзаж, вещи, события не могут лечь непосредственно рядом с героем как его окружение, ибо они даны в кругозоре героя (а не автора), а герой дан в кругозоре автора. Принципы сочетания кругозоров, стыки и переключения. Предпосылки единой объективной действительности (над автором и над героем, где кругозоры сходятся, над кругозором действительности). В эпосе этих проблем нет.

Героизация типического человека (утопизм).

Планы изображения (в связи с проблемой романного времени). Генерализующий план («с птичьего полета») — максимум временного и пространственного обобщения (характеристика целой эпохи, обзор предыстории за десятки лет — у Толстого в «Двух гусарах», у Достоевского в «Братьях Карамазовых»). Крупный план. Связанные с этим изменения позиции автора. Взаимоотношение кругозора автора с кругозорами героев (кому отдается крупный план).

Громадное распространение автобиографической формы в 30-е и 40-е годы на Западе и в России (как подготовка великого русского романа). Де-Куинси, «Признания» Ламартина.

Статья Дружинина об автобиографиях и их значении (№ 11 за 1850 г.): Сильвио Пеллико, Руссо, Алфиери, Гёте, Челлини, Шатобриана, Ламартина и др.

Проблема повествования как проблема авторского слова по отношению к чужой личности с ее собственным кругозором и собственным словом о себе и о мире.

Публицистические путешествия XVIII века — Радищев.

Парсифаль совершает путь от «Gottferne zur Gottnähe». Рем устанавливает принадлежность его к ряду: «Симплициссимус», «Вильгельм Мейстер», «Зеленый Генрих».

В первом издании «Kritische Dichtkunst» (1730) Готтшед вовсе не упоминает о романе и только в 4-м изд. (1751) он вводит главу о романе. И для него роман — любовная история, и он предостерегает против возможности его дурного влияния на нравы.

Бланкенбург (1774) основывает свою теорию романа на Виландовом «Агатоне» и на романах Фильдинга. Хороший роман, роман для мыслящих голов может стать для современности тем, чем для Греции была эпопея. Он критикует готовых героев Ричардсона и требует «становления» героев, истории их души, показа того: «как пришли они к светлой голове и чистому сердцу». Он требует от романа не отвлеченной морали (как у Ричардсона), не подчинения художника внехудожественным моральным целям, а показа Человека в себе, вечно-человеческого, «чистой человечности»; роман должен стремиться к «правде и к природе».

«Soliloquia» — термин Августина.

Плутарх о формах самопрославления. Он подбирает материал начиная с Гомера. Он устанавливает, в каких формах должно протекать самопрославление, чтобы избежать всего отталкивающего.

Ритор Аристид подбирает материал также начиная от Гомера и приходит к выводу, что гордое самопрославление — чисто эллинская черта. Отмечая риторический характер «Исповеди» Августина, Миш подчеркивает, что «ее нельзя читать, а нужно декламировать» (стр. 96). Взгляд на автобиографию как на одинокую и внутреннюю работу сложился полностью и до конца только в средние века. Лишь зачатки его имеются в эллинистическую эпоху (там же).

«Vita» Адриана.

Автобиографическое заключение «Золотого осла». (Одиннадцатая книга). «Работа Галена о собственных книгах». Марк Аврелий. Все это II-й век. Видения мученицы Перпетуи. «История обращения» Юстина-апологета и Киприана Карфагенского.

Для Готтшеда эпос высшая, а роман низшая степень поэзии.

Гёте называет роман «субъективной эпопей» («Maximen und Reflexionen»). Шиллер в письме к Гёте от 20/X 1797 считает форму романа не поэтической.

Бланкенбург: эпос изображает гражданина, а роман — человека. В эпосе допустимо чудесное, а в романе не допустимо.

Слова Зиммеля о Гёте в противоположность Шиллеру. Цитата из К. Фридеманн, с. 147.

Высказывание Гёте о «Вильгельме Мейстере», Keiter und Kellen, с. 30.

Там же, с. 36, романы воспитания, объединенные с Künstlerroman'ом.

К. Фридеманн о роли рассказчика в эпических жанрах. Точка зрения Гёте — Шиллера на эпос как нечто абсолютно прошедшее. «Абсолютно прошедшее» — время эпического события, самый же рассказ автора (песня рапсода) лежит в настоящем (там, где лежит и действие драмы). Применение к литературе Гильдебрандовского термина — «далевой образ». Массы изображаемого события даны и движутся в «далевом образе». Фигура автора (рапсода) подвижна: она движется из настоящего рассказа к далевому образу и обратно. Вмешательство автора в изображаемые события и пр.

Увязать с проблемой з р и м о с т и и проблемой х р о н о т о п а.

Разные времена (tempora) эпического рассказа. Разная степень сгущенности («Dichte») эпического рассказа: чередование генерализаций разной временной длительности (временного охвата) с непосредственным изображением состояний и самого действия.

Изменение времен рассказа (tempora глаголов) служит для выражения меняющихся (подвижных) отношений рассказчика к рассказываемой истории.

Все прошедшее время рассказа лежит в плоскости рассказываемых событий (в эпическом абсолютном прошлом), поскольку эта плоскость сама дифференцирована на пласты различной давности. В плоскости настоящего (драматического) времени рассказа (времени, где встречается автор со слушателями) лежат прямые выступления — вмешательства автора (обсуждение значения предлагаемого рассказа, соображения и извинения по поводу манеры рассказывания и пр.). Это — самоизображение автора. Оно лежит в первом (чисто драматическом) далевом плане. Для пояснения проанализировать начало «Онегина».

Выступления автора и действительных т р е т ь и х лиц сливаются в «Icherzählung». Они лежат в одном и том же далевом пласте изображения.

Эпическое изображение допускает большую глубину и разнообразие временных ступеней, разных степеней временной отдаленности в противоположность временному однообразию драмы.

Игра временными ступенями, свободное и осмысленное движение по временам. Ориентация в настоящем требует движения по временам. Пластическое расчленение и формирование неукротимой стихии временного потока.

Техника пластического оформления временного потока, дифференциации его на пласты разной временной отдаленности и движения рассказчика по времени — имела комбинации «Icherzählung», обрамленного рассказа, прямой речи, praesens historicum, выступлений автора и т. п.

Пространство, одновременность, смежность, сосуществование, начало все связующее, связывающее, объединяющее для глаза звездное небо с землей в единстве мира, жизнь тысячи домов города, судьбы бесчисленных людей в городах и селах. Связь через единое и единственное пространство.

Пространство, конкретная локальность, как арена истории, создает живую и наглядно видимую связь времен: следы прошлого, настоящего и семена и возможности будущего («з д е с ь был когда-то великий город»; «з д е с ь будет город заложен»).

Чужому миру противопоставляется родина (регионализм). Сделать чужой мир своим родным миром (Гёте во 2-й ч. «Мейстера»).

Непрерывно только драматическое действие. Эпос прерывен. Он достигает непрерывности в прямой речи (в диалогах). Совпадение времени изображения с изображаемым временем. Здесь абсолютная сгущенность до густоты и толщины действительности. В рассказе от автора происходит утончение и рассеяние материи действительности, она проскваживается субъективностью автора.

С временными дифференциями (временными пластами) переплетаются модальности рассказа (conjunctivus).

Особое внимание сосредоточить на т и п а х романа воспитания. Принципы типологии.

В эпосе все равно существенно; в романе есть и существенное и несущественное, действительное и недействительное, главное и побочное, здесь появляются степени реальности.

Чередование осведомления (Bericht) с изображением (Darstellung). Показать, как из широких генерализующих осведомлений рождаются наглядные сцены и снова переходят (погружаются) в осведомления. Преодоление сказочных временных далей.

«Вильгельм Мейстер» как э п о с, где все равно существенно.

То время, которое так тонко анализирует Гирт, — формально-техническое время эпических форм. Но выбор и проведение определенных формально-технических приемов работы над временем определяются тем, как ощущает автор то реальное историческое время, в котором он реально живет. Какие стороны этого реального времени для него раскрылись, как он ощущает его историчность, как он локализует время своей жизни (человеческой жизни) в этом большом времени, насколько и как дифференцировано для него это большое время на эпохи, периоды и т. п., как он ощущает концы и начала, какие моменты, какие реальности мира мыслит он как неподвластные времени, неизменяющиеся, вечные или во всяком случае настолько длительные, что заглядывать за них не имеет смысла («вековые устои»), где, напротив, власть времени сильнее всего, степени этой власти времени над разными вещами и отношениями исторической и индивидуальной жизни, какова степень напряженности и целостности ощущения своей биологической и биографической жизни в границах рождения и смерти, насколько дифференцированно ощущаются возрасты и другие биографические периоды этой жизни (школьный, юность, зрелость, университетские годы), насколько тесно вплетена эта жизнь индивида в жизнь рода (живое и конкретное ощущение своих предков и ответственности перед ними и перед детьми как продолжателями тех же дел, насколько непосредственно мыслится это продолжение; напр., римская семья и семейно-родовые традиции), какое место в жизни индивида занимают дела и отношения, заведомо не укладывающиеся в ее временные рамки, заведомо не могущие быть им самим оконченными и, так сказать, потребленными; другими словами, насколько много и часто сажает он те деревья, плодов которых он заведомо не дождется (для детей и внуков), и насколько живо он ощущает, что сам он срывает плоды с деревьев, посаженных его предками; ведь этим определяется степень, сила, конкретность ощущения семейно-родовой и исторической длительности времени (события, требующие поколений); насколько он чувствует время в природе, от смены времен года до смены геологических периодов (созерцая природу, Гёте повсюду читал время); возраст дерева, возраст леса, горы, скалы, реки и т. п.; что было для него живой единицей, живой мерой времени (каждая эпоха имеет свою меру); проблема времени в природе имела очень важное значение в XVIII-м веке: Гёте умел видеть природу не только в пространстве, но и во времени; он видел дерево не только в пространстве,

но во времени, определяя его возраст и будущие возможности его роста; особо важно подчеркнуть степени ощущения необратимости исторического времени или, напротив, четкое ощущение временной длительности в повторяющихся временных процессах (циклы времени); в чем усматривает он «знамения времени», существуют ли они вообще для него, его умение видеть время в вещах и в социальных отношениях и т. п. Короче говоря, дело идет о философии времени, определяющей видение мира художником и его работу над временем (временными категориями) в его произведениях. Но, конечно, дело идет о конкретной рабочей философии времени, которая у художника вовсе не достигает сколько-нибудь четкого теоретического осознания. Мы определяем ее по тому, как временные категории проникают изображаемый им мир и как он работает с временными моментами эпической формы. Философия времени данной эпохи параллельно может найти и четкое философское осознание у философов, историков, у политиков (как это имело частично место в эпоху Просвещения). Каждая эпоха имеет свою, конечно, социально локализованную философию времени. По-своему ощущает время афинский ритор IV-го века до н. э. Исократ, написавший первую европейскую автобиографию, иначе ощущают его творцы греческого романа эллинистической эпохи (II и III века н. э.), иначе ощущает его Вольфрам фон Эшенбах; новые и великие открытия в мире времени совершает эпоха Возрождения; свое и специфическое ощущение времени у представителей эпохи Просвещения и т. п. Эти конкретные философии времени (ощущения времени) располагаются в некий прогрессивный (однако прерывисто прогрессивный) ряд: проникновение во время углубляется, расширяется, дифференцируется, становится все историчнее и реалистичнее. Последовательное постижение исторического времени, постепенное проникновение в полноту и диалектическую сложность его — существенный момент в истории реализма, в частности художественного реализма. Для понимания истории романа в разрезе развития реализма — проблема времени имеет исключительно важное значение (конечно, в неразрывной конкретной связи с пространством и другими реальностями).

Недаром в наиболее творческие и прогрессивные эпохи — в эпоху Возрождения и в эпоху Просвещения — проблемы философии истории и проблемы времени в искусстве так продуктивно и глубоко переплетаются как в сознании художников-творцов (Данте, Петрарка, Сервантес, Шекспир, Раблэ, Вольтер, Руссо,

Гёте), как и в сознании философа и теоретика (Вико, Мор, Бэкон, Лейбниц, Ньютон, Гердер, Лессинг); параллельный пересмотр и углубление понятия и образа человека.

Эпос, в том числе и роман, имеет дело с «совершенным прошлым», до конца завершенным, которое писатель может со всех сторон обойти, как скульптор свою статую. Но это совершенное прошлое завершено формально, избранное и изображенное событие изображается по отношению к моменту рассказывания как уже прошедшее, в формах глагола прошедшего времени (в отличие от драмы). Это — ф о р м а л ь н о е п р о ш л о е эпического жанра. Но что вложит художник в эту форму «совершенного прошлого» — вопрос другой. Как локализовано избранное им событие в реальном едином времени, как мыслит он отношение его к этому реальному времени. От этих вопросов сделать переход к формальной разработке временных пластов в «совершенном прошлом».

Авантюрное время, биологическое время, биографическое время, историческое время.

Художник, оперирующий в мире только с готовыми данными — вещами, людьми, отношениями между людьми и т. п. Для Гёте нет в мире ничего готового: все находится в состоянии своего перерождения.

Идея воспитания человеческого рода. Идея омоложения человеческого рода у Гердера. Связь с проблемами языка.

Открытие исторического времени. Отсюда необычная свежесть и яркость его видения, необычайная смелость в распространении этого исторического видения на все вещи, явления и отношения мира.

Связь индивида с человеческим родом через идею воспитания. Широчайшее понимание воспитания, включающее и традицию. Передача от одного к другому для дальнейшего накопления. Индивид умирает, но ничто, им накопленное и приобретенное для самосовершенствования, не пропадает даром и передается дальше как воспитание других через медиум языка и культуры. Становление, рост индивида обрывается, не достигнув вершины, но в человеческом роде этот рост продолжается.

Как решал эту проблему Лессинг. Идеал гуманистического совершенства возможен только в форме индивидуума. Но рост индивида обрывается смертью, он никогда не может дорасти до совершенства. Отсюда учение о перевоплощении, о переселении душ в целях спасения непрерывности процесса воспитательного

становления. Характерно, что процесс становления должен быть весь уложен здесь на Земле.

Молодость и старость души по Гердеру.

Монадология Лейбница также проникнута идеей совершенствования; взаимодействие и взаимосовершенствование индивидуальных монад в гармоническом целом мира.

Энгельс в письме о Бальзаке говорит, что «реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах».

Романист как историк «частной жизни». Сужение широких исторических горизонтов реалистического романа эпохи Возрождения.

Философский роман Филострата «Жизнь Аполлония Тианского».

Софистические любовные романы:

1) «Хэрей и Каллироя» Харитона (II в.). В XVIII-м в. выдержал три издания на русском языке (1763, 66, 93 года);

2) «Эфесская повесть» (II в.), русск. пер. 1793; «Вавилонская повесть» Ямвлиха (пересказ и отрывки);

3) «Эфиопская повесть» (III в.) — русск. 1769;

4) «Левкиппа и Клитофонт».

Публично-государственный характер образа человека в классическую эпоху греческой литературы (эпоху независимости) исключал сколько-нибудь существенное значение любовной тематики. Зато в александрийскую эпоху она выдвигается на первый план.

Появление приватно-личного человека. Но он лишен еще существенного нового единства. Приватно-личные черты нанизываются на омертвевший чисто формальный старый риторический стержень.

В духе любовной тематики и новых приватно-личных, камерных и частных сторон человека и его жизни перерабатывается старое мифологическое наследие. Ахилл делается нежным любовником. Полифем влюблен в нимфу Галатею. Изображение любовных страданий. Утонченный психологизм. Это перерождение мифа прекрасно показано у Роде.

Сборник Парфения «О любовных страданиях» (I в. до н. э.). Наука любви Овидия возникает на той же почве.

Подчеркиваемая Роде связь с любовной элегией александрийцев: первая встреча на торжественном празднике; надменное целомудрие героя, побежденное только героиней; ис-

ключительная красота героев, ее описание, ее впечатление на окружающих (красота — основная причина тех бедствий, которые постигают героев); внезапная вспышка страсти и любовные страдания как страшная и неизлечимая болезнь; питье из одной чаши, язык знаков, любовные песни.

Все эти любовно-элегические мотивы соединились, по Роде, с географическим романом путешествий. Начала этого романа восходят к Одиссее. В эллинистическую эпоху он получает уклон в сторону философской утопии и служит формой для выражения социально-исторических и религиозно-философских взглядов автора. Однако существовали произведения этого рода и чисто сюжетно-фантастические (экзотика).

По Роде — любовный элемент механически объединился со схемой (готовой) географического романа.

«Невероятные приключения по ту сторону Фулы» Антония Диогена — II века. Сохранился в пересказе Фотия (IX в.). Эту книгу Роде считает одним из самых ранних и показательных явлений этого рода, так как любовная и географическая части здесь еще не вполне срослись.

В настоящее время особенно подчеркивается значение риторики в процессе образования греческого романа.

Элемент путешествия и описаний чудес природы в географическом романе имеет иное значение, чем в любовном. См. R. Heinze: Petron und der griechische Roman, *Hermes*, XXXIV, 1899, 508 с.

Риторика — это та стихия, из которой вышел роман. Ее громадное влияние на все жанры античной литературы.

Наиболее ранние образцы романов, сохраненные в обрывках папирусов, носят чисто риторический характер: симметрическое расположение действующих лиц, обилие речей с применением правил школьной риторики.

Перипетия и узнавание — существенные моменты сценического представления.

Темы риторических упражнений — progymnasmata.

1) mythikon diegema — изложение мифов (риторический пересказ мифов в прозаической форме и с их парадигматическим применением; 2) historikon diegema — риторическое повествование об исторических событиях; 3) dramatikon diegema — повествование о событиях вымышленных, рассказанная драма.

Искусство оратора — в соединении контрастирующих переживаний.

Происхождение романа от драмы, но не по прямой, а по боковой линии.

Связь с античной историографией, отмечаемая Эдуардом Шварцем: патетический характер романов, роль судьбы (Tyche). Риторика определила собой и античную историографию: ведь история относилась к крупным риторическим жанрам.

Речи героев — излюбленный прием античной литературы, восходящий к Гомеру. Он особенно свойственен античной историографии. Связь с публично-государственным характером образа человека.

Эти речи в греческом романе иногда получают форму писем.

Описание городов, удивительных сооружений, странных животных, чудес природы, произведений искусства. Особое место занимает описание картин.

При изображении красоты героини назойливо выдвигается мотив сладости ее поцелуев (необычайно широкое распространение этого мотива в последующей литературе).

В первых двух главах рассказывает сам автор. Затем встреча с Клитофонтом, и рассказ далее ведется от лица главного героя (Icherzählung). Обрамление не замыкается (в конце автор больше не появляется). Сравнение с «Федром». Этот прием был, по-видимому, каноническим для географического романа и для комического романа нравов (Апулей и Петроний).

Симметрическое расположение действующих лиц. Пространственно-драматический принцип. Его риторическая переработка.

У Клитофонта — отец, у Левкиппы — мать. Они противятся браку. У Клитофонта — невеста (Каллигона), у Левкиппы — влюбленный в нее Каллисфен. Эта пара соединяется и препятствие устраняется. Ложные пары и их перегруппировка — типичнейший прием (см. у Гёте).

Раб при герое, рабыня при героине. Кроме того, две фигуры: одна враждебная герою и героине, другая дружественная.

Введение второй четы (Ферсандр и Мелита), судьбы которой переплетаются с судьбами главных героев.

Запутанный судебный казус и испытание невинности Левкиппы и Мелиты.

Мнимые смерти (Левкиппы и Ферсандра).

Два процесса и развязка путем вмешательства сверхъестественной силы.

События мотивируются вмешательством судьбы.

Существовала определенная тираническая схема приключений, которым подвергалась влюбленная чета.

Описание картины «похищение Европы» как увертюра к роману.

Роль сонных видений.

Рассказы и рассуждения о могуществе Эрота, «царящего над землей, небом и водой».

Героиня считается мертвой, но оказывается живой (эта тема у Гёте в применении к Марианне).

Рассуждение о слезах в VI ч. романа.

Многократные избиения Клитофонта. Избиения главного героя требуются каноном комического романа.

Неверность одного из влюбленных греческого романа имеет идеальные мотивы.

Героиня греческих романов часто становится очистительной жертвой и спасается благодаря случайностям (у Ксенофонта, у Гелиодора, у Татия).

Космополитическая и демократическая цивилизация II века. Значение римских провинций, в особенности Африки.

Любовь к житейским мелочам и натурализм сочетаются с безудержной фантастикой и мистикой.

Первая и вторая софистика.

Первая софистика. Во времена борьбы Сократа с Протагором, Горгием и др. слово было могучим орудием «просвещения». Борьба идет за воспитательное влияние на юношество. Разложение аристократически-феодального уклада. Поднимающиеся представители торговли и ремесел.

Вторая софистика — Герод Аттик, Корнелий Фронтон (его дневник).

Автобиографическая защитительная речь Апулея. Географическая книга Апулея «О вселенной».

Разбойники, похитившие осла-Люция, приводят в пещеру девушку, похищенную накануне самой ее свадьбы. Здесь вводится сказка об Амуре и Психее (рассказывает старая кашеварка разбойничьей шайки). См. аналогичный мотив в «Жиль Блаз».

Осел играет роль Пикаро. Последовательно он попадает: к разбойникам, в имение спасенной им девушки («Жиль Блаз»), к слуге, к садовнику, к повару, к бродячим шарлатанам, к солдату,

к вольноотпущеннику, любовь богатой горожанки, наконец — амфитеатр. В конце: религиозная процессия, поездка в Рим, набожность и благочестие.

Анализ жизненного пути Люция-осла. Дорога и встреча. Эволюция этой дороги и встречи в последующей литературе. Сопоставление сюжетного ряда «Золотого осла» с рядами плутовского романа: «Лазарильо», «Гусман», «Жиль Блаз».

Многочисленные легенды о превращениях. Их фольклорный доклассовый источник. В этой идее превращений, изменений формы, метаморфозы, перерождения implicite, в зародышевом состоянии, содержится идея временного исторического ряда. Но разовьется, эксплицируется она очень не скоро.

Сакральные формы метаморфозы (элевсинская традиция). Формы становления у Гераклита. Идея диалектического становления, которую знало греческое мировоззрение, в художественную литературу по мистериальной элевсинской линии проникла в трагедию. В эллинистическо-римскую эпоху эта идея, осложненная чуждыми восточными примесями, искаженная и раздробленная, в форме мотива метаморфоз оказала существенное воздействие на романный жанр.

Своеобразная попытка использовать дремавшую в доклассово-фольклорной оболочке мифа идею становления для создания картины истории мира в отрывках в «Метаморфозах» (от происхождения космоса до Цезаря). Временной момент в «Фастах» Овидия.

Миф о веках у Гесиода и у Овидия.

Библейская параллель. См. Гёте (вообще XVIII век). Сокровищница мифов о превращениях.

Лжелукианский вариант «Луций или осел».

У Апулея — 12 вставных новелл.

Идея метаморфоз скована мифологической оболочкой у Овидия. Когда эта идея-потенция разобьет свою мифологическую оболочку и станет реалистически продуктивной.

Становление метаморфозы в сказочном фольклоре и ее влияние на последующие формы романа. Английская сказка у Диккенса. Метаморфозы: из нищего в богача, из безродного бродяги в аристократа — плутовской роман.

Пародийный и двойственный характер метаморфозы в осле. Культовая пародия.

Внешняя метаморфоза социально-экономического (сословного) положения героя, метаморфоза фортуны. Причем самый

герой мыслится неподвижным и неизменным и социальные категории, в пределах которых совершается метаморфоза, мыслятся неизменными и вечными.

Сказка о Финисте Ясном Соколе (русская). Когда улетел ясный сокол, порезав крылья о ножи, выставленные злыми сестрами, покинутая девушка, прежде чем найти своего возлюбленного на краю света, изглодала три каменные просфоры, истоптала трое каменных сапожек, иступила три каменных посоха.

Специфическая сказочная образность. Как развертывается этот мотив в романный сюжет искания возлюбленного.

Анализ сказки об Амуре и Психее, как специфической разновидности любовно-приключенческого сюжета. Идея метаморфозы. Временной ряд. Жизненное целое. Пути-дороги. Тридевятое утопическое царство. Любовь и разлука. Искупление. Более ранних вариантов этой сказки на греческой почве мы не знаем.

Умирание, схождение в преисподнюю и воскресение. Это — древнейшее фольклорное ядро.

Блаженство — рожденное соединившимися Амуром и Психеей. Победа над смертью. Рождение новой жизни. Проблема поколений. Развертывание и трансформация мифологического сюжета в реалистический ряд.

Вначале традиционный мотив любовной истории со служанкой.

Люций у разбойников. Люций на пастбище (спасенной девушки) терпит обиды от пастухов и злой жены погонщика. Люций у служителей сирийской богини. Люций у мельника и его злой жены. Девятая новелла рассказана старой сводней («Франсион»). Люций попадает к садовнику. Люций попадает к солдату. Люций служит у двух братьев — повара и пекаря. Связь Люция с богатой женщиной. Люций в амфитеатре.

Преимущества осла в приобретении опыта (с. 263 кн. 9). При нем все говорили. Благодаря огромным ушам он все слышал (с. 265). Судьба хозяев Люция. Судьба мельника.

Люций у богатого хозяина. Т<ра>пеза<?>. Вольноотпущенник обучает его фокусам.

Анализ сюжета романа странствий. Временной ряд сюжета. Принципы его выделения из единого реального времени. Принципы его композиционной и стилистической обработки. Ряд этот ориентирован на целое человеческой жизни. Схема пути — жизненный путь (метафоризация жизненного пути). Но этот момент остался абстрактно-символическим. Исторического

времени нет. Меняются судьбы людей (превратности судеб испытывают все второстепенные персонажи — хозяева Люция), но социальные отношения между людьми, быт, строй остаются неподвижными.

Исторические моменты появляются у Петрония, где временной ряд романа освобожден от существенной связи с жизненным целым героя (такого главного героя, как Люций, у Петрония нет). Но эту тему трудно развивать на основании дошедших фрагментов.

В «Сатириконе» странствования, путь уже не являются метафоризацией жизненного пути, «метаморфозы человека». Пародирование сюжета пост<?> (Одиссеем). Роман социальной смежности («Nebeneinander»). Контрасты и противоречия имеют исторический оттенок, легкое неуверенное историческое движение. Пространственно-географический мир Петрония.

Ощущение времени художника и его эпохи (в соответствующей социальной локализации), проникая в литературу (в частности в роман), встречает известное сопротивление жанровой традиции, сложившейся в условиях иного ощущения времени. Это сопротивление нельзя недооценивать. Но новое ощущение времени преодолевает сопротивление косной жанровой традиции, переосмысливая ее элементы, подчиняя их требованиям более глубокого реалистического проникновения в становящуюся действительность. Когда новое ощущение времени накопляется и сгущается, когда раскрываются новые и существенные стороны в становлении действительности, неадекватный и косный жанр взрывается и создается существенно новая жанровая разновидность.

Результат становления индивидуального человека. Личное совершенство или подготовленность к социальной борьбе.

«Социальная революция может почерпнуть свою поэзию только из будущего» (Маркс). Отличие этого будущего, будущего социалистического реализма, от утопического будущего и утопического прошлого эпохи Возрождения и эпохи Просвещения.

Просветители отлично понимали, что поставить идеалом развития («Bildung») индивидуальное совершенство никак нельзя. Нельзя такого индивидуально-совершенного человека оставить в неизмененной несовершенной действительности (выход — пустыня, идиллия), но кроме того индивидуальное включает в себя необходимое отношение к социальному, к обществу, не может

быть к нему равнодушным. Индивид уже тем одним не совершенен, что успокоился и оставил социальное зло (он должен стать борцом). Наконец, и само понимание гуманистического совершенства было достаточно серьезно, чтобы думать, что для его достижения может хватить индивидуальной жизни. Отсюда метемпсихоза Лессинга, бессмертие Гердера и др.

Необходимо подчеркнуть, что «гениальный индивид» — Юнга, Гаманна, Гердера, бурных гениев — т в о р ч е с к и й индивид. Отсюда (из понимания недостаточности индивидуальной жизни) и гердеровская идея омоложения души.

Метафора: совершенно готовое, недостроенное и строящееся здание.

Противоречие Руссо: «естественный человек» и «человек природы». Противоречие педагогического идеала.

Типы романа воспитания в зависимости от направления развития, конечной цели его, а также в зависимости от степени связи с окружающей средой, от степени становления самой этой окружающей среды.

Классический реализм (Стендаль, Бальзак) был последовательнее и практичнее, он был также материалистичнее. Реализм Гёте был диалектичнее.

Проблема свободы и необходимости. Историческая необходимость и ее отношение к человеческой активности.

Бонапартистская концепция героя, творящего историю (у Лассаля).

«Этап маркиза Позы» в развитии немецкой идеологии (Лукач).

У Гегеля индивид есть представитель определенного исторического коллектива (нации и т. д.); его «страсть» посредством «лукавства разума» связана с общей необходимостью исторического процесса. Его «страсть» связана с «интересами» исторического коллектива (нации, класса).

«Это частное содержание настолько едино с волей человека, что оно составляет всю определенность последнего и неотделимо от него: благодаря этому содержанию человек есть то, что он есть» (Hegel, «Die Vernunft in der Geschichte», Leipzig, 1917).

Переплетенность «идеи» и «страсти» создает, по Гегелю, историческую связь.

«Таким образом, великие исторические личности могут быть поняты только на своем месте».

«Всемирно-исторические личности впервые разъяснили людям, чего они хотят. Знать, чего ты хочешь, не легко: можно в самом деле хотеть чего-нибудь и все-таки стоять на отрицательной точке зрения, испытывать только недовольство: сознание положительной цели может при этом вполне отсутствовать».

«Всемирно-историческая личность является такой только потому, что она есть выражение некоторой объективно-исторической массовой необходимости, выражает тенденцию общественного развития».

Лассаль же отрывает «индивидуальные решения и поступки» от реальной почвы и противопоставляет их необходимости, т. е. он этизирует их в духе Канта и Фихте (также Шиллера).

Готфрид Келлер и атеизм. Атеизм — частное дело, эзотерическое мировоззрение. Независимость нравственности от религии, можно быть атеистом и в то же время нравственным человеком. Связь с проблемами воспитания и становления человека в «Зеленом Генрихе».

Келлер — «стихийный материалист», поскольку он выводит «нравственность» своих героев из их конкретного практического поведения, из взаимодействия их прирожденных задатков с объективными общественными условиями их жизни.

«Народность» швейцарской демократии, связанная с ее старыми традициями, с ее провинциальной узостью, с ее мелкобуржуазным крестьянским характером, со слабым развитием капитализма, как почва реализма Келлера. Он умеет привести в связь судьбы своих героев, в ясную и продуманную связь с жизнью общества, умеет вывести поступки отдельных людей из их бытия.

Но Келлеру не чуждо смутное сознание того, что патриархальный мир почвенной демократии обречен на гибель под натиском капитала. Отсюда резиньяция и своеобразная окраска его атеизма.

Народность швейцарской демократии определила конкретность и высоту реализма Келлера, но узость и известная отсталость этого почвенного мирка отняли у него универсальность содержания и смелость в вопросах общего мировоззрения.

Мифологическая ступень сознания, по Марксу, навсегда пройденный исторический этап <...>

Общеевропейское движение перехода от философии просвещения к философии народности. Разные типы этого перехода (тип Пушкина, тип Гёте, тип Шиллера). «Примирение с действительностью».

Путь от «нормы человека» («естественный человек») к историческому социально локализованному человеку.

«Слишком широк человек, я бы сузил» (Достоевский).

Значение и смысл «шекспиризации». Многосторонность, сложность и внутренняя противоречивость характера (хотя в нем и нет внутреннего развития, становления) есть историчность его, это — след движущегося исторического времени в нем.

«Высокое назначение человека» у Гоголя. Шекспиризация и морализация.

Телесная и вещная маска образов Гоголя.

В «Обломове» поместье определяет человека.

Физический, телесный облик героев у Толстого. Умение изобразить судьбу и будущее человека в этом облике (органическое будущее, созревание здоровой матери в хрупких формах девочки.

Поправки Толстого (путем вмешательства) к внутренним монологам героя: «что они на самом деле чувствуют и думают». Разоблачение выдуманного и мнимого у Толстого. Сопоставление с Гёте.

Образ человека как форма художественного освоения реальности. Сочетание преемственности и изменчивости. Полисемантизм образов (и сюжетов).

Различные, но единые по своей основе формы буржуазного идеала человека и различные, но единые в своих корнях способы объяснения человека, понимания всей его структуры — от человека эпохи Просвещения до человека эпохи империализма.

Структура образа человека в советской литературе всецело определяется конкретной задачей борьбы за социализм, за социалистические отношения и за социалистического человека (все равно, изображается ли историческое прошлое или советская действительность, классовый враг или подлинный большевик). Эта задача определяет выбор и оценку отдельных черт, их связь и их понимание.

Основная черта героя — проникновение частных целей его общественным содержанием. У Горького такой герой (Павел Власов) показан в процессе его возникновения и роста. Образ как орудие борьбы за нового социалистического человека. «Инженер душ». Перевоспитание людей на основе ударничества и соцсоревнования. Образ организатора. Перевоспитание крестьянской стихии в «Чапаеве».

Двупланность и иерархичность мира остается и в комическом романе.

Идеологическая и историческая жизнь высоких персонажей и потасовки и свалки низких персонажей. Вместо общения духа — грубое физическое соприкосновение тел (Обломиевский).

Только высокие персонажи могли быть носителями сюжетных функций как активные субъекты (любовники, друзья, покровители, враги). Сюжетным связям верхнего яруса противостояло бессюжетное, рассеивающееся на отдельные события и изолированные фигуры бытие нижнего мира. Самостоятельные ситуации и сцены, новеллы и эпизоды, оторванные друг от друга и свободные от сюжетной напряженности. Люди здесь — объекты, носители постоянных качеств, вещных примет. Их ненависть, любовь, ревность носили комический характер и не имели сюжетообразующего значения. Этому мешала их прикрепленность к узким сословно-профессиональным кругам. Только свобода от мелочных забот и треволнений обеспечивала участие в сюжете (Обломиевский).

Герой, которого существенно бьют, который не имеет своего сюжета (точнее, своего нормального романического сюжета, а имеет сюжет специфический), но который краешком причастен к сюжетам своих хозяев, — Люций-осел. Отсюда — битье и специфическая связь с судьбами хозяев стали шаблоном. Но этот «комический» сюжет здесь был вложен в сюжет-метаморфозу; дальше эта оболочка сбрасывается. Отсюда же пассивность и объектность героя, переосмысленные сословно-профессионально. Отсюда бесстрастность, раздробленность на самостоятельные ситуации и сцены. Сюжет же был сугубо праздный, идеальный.

Изменение, внесенное Лесажем. Низкий герой пришел в сюжетное движение. Главное же: комическое из образа (характера) героя перешло на ситуацию и положение. Комику перестали прикреплять к сословно-профессиональной определенности. Комический герой становится субъектом сюжетного действия, становится человеком.

Особенности сюжета в высоком сословном романе — в романе барокко. Иерархия поддерживается высшими силами; она вечна. Для сюжета она незыблемый мировой фон, не задеваемый сюжетом. Боги и волшебники. Власть судьбы («тюхе» греческого романа). Одержимость любовью. Движущие сюжет силы приходили извне, а не рождались из самого характера героев. За сюжетные сдвиги отвечала судьба, боги, волшебники и т. п.

Временной ряд сюжета не насыщен активностью человека. В этом отрезке времени, оформляемом романом, управляла нечеловеческая активность. Человеческий образ лишен инициативности; с ним только случается; он дерется, он завоевывает царства, но инициатива принадлежит не ему.

В раннем буржуазном романе сюжетная активность начинает рождаться из самого героя, из его характера. Инициативная (зачинающая) активность начинает входить в образ героя.

У Ричардсона вместо сословного героя появляется буржуазный абстрактный индивид. Идеальное нравственное состояние как норма. Равенство носит чисто формальный абстрактный характер. Это моральный постулат, а не материальная наличность мира. Мистической необходимости феодализма противопоставляется необходимость разума.

Комический маниакальный характер превращается в абстрактный моральный характер. Результирующее видоизменение сюжета: сюжет становится абстрактным, отрешается от богатства и многообразия реального мира. Частный временной ряд сюжета замыкается и отрывается от общего хода времени. Все сюжетные события получают свой смысл и свое значение с точки зрения развязки. Все не имеющее отношения к развязке устраняется. Это особенно типично у Ричардсона. Все герои — только участники «действа» (сюжета), вне его они не существуют (Обломиевский).

В какой мере образ героя поддается отделению от конкретного сюжета? Может быть перенесен в другие сюжеты, может быть найден в жизни. Герои Гоголя, например, абсолютно отделимы. Для байроновского героя существует очень узкий репертуар сюжетов.

Влияние развязки на сюжет и вообще на временной ряд. Специфичность сюжета как временного ряда. Как выделяется сюжет из общего времени. Требование тотальности, целостности, изображения мира в эпосе и в романе. Как ощущается то, что остается за границами изображаемой жизни (другая жизнь и «неупомянутое» несущественное контрастно противопоставлены обыденной жизни и т. п.).

Пока длится «действо» сюжета, нормальная, обыденная, бытовая жизнь как бы приостанавливается. Нормальное бытовое функционирование героев — только до завязки и после развязки. В момент сюжетного подвига герои абстрактны и отвлечены от многообразия конкретной действительности. Герои подымаются над ограниченностью своего частного существования. Сюжетное

движение приходит в косный бытовой мир действительности извне. Злодеи как инициаторы сюжета. (Обломиевский).

Общая роль злодея в сюжете.

Между сюжетом, характером и действительностью — разрыв.

Разнообразия, богатства бытия, другого, нового, лучшего ищут не во времени, а в пространстве мира. Оно и действительно полно еще тайн и загадок.

Образ человека и роль времени.

Разрыв между глубиной и красотой человеческого образа, реалистичностью изображения общественных отношений (нечеловеческих сил — фетишей капиталистического строя у Бальзака) и сюжетом.

У Фильдинга сюжет возникает из самого спокойного дозавязочного бытия. Движение здесь вырастает из внутренних противоречий среды. Временной ряд сюжета не изолирован из общего времени; движение сюжета задевает все элементы и пласты действительности. Инициативная активность вносится в героя. Изображенный мир теряет абстрактность, наполняется многообразием и богатством.

Резко меняется категория комического в романе. Она полностью утрачивает сословное значение, распространяется на всех персонажей. Она утрачивает вместе с тем характер презрения-принижения. Она перестает быть признаком отрицательного характера и утрачивает оттенок побежденного зла. Комическое старого романа превращается в юмор.

Категория комического приобретает и положительный смысл: она становится средством конкретизации героев, она приближает героев к миру реальных отношений.

Портреты героев. Наделение их телами. Попойки, драки и потасовки противопоставляются ученым рассуждениям и спорам.

Изменение сюжета у Фильдинга. Отрешенный моральный сюжет несовместим со сложным и внутренне противоречивым характером героя и с многообразием действительности. Сюжет исходит из предварительного, дозавязочного существования героев. Герой — индивид получает свое полное значение независимо от развязки. Герой вносит в сюжет всю свою конкретность. Нет границ между существованием героя в сюжете и вне сюжета. Появляется масса действующих лиц, свободных от сюжетных амплуа.

Греческий роман закрепляет сюжетные амплуа высокого романа и дает им симметрическое расположение. Пространственная схема одновременного существования на сцене доминирует над временной схемой появления и совершенного исчезновения.

Герой — частный человек, и окружающий его мир — мир приватной жизни.

К характеристике эпохи Просвещения. Открытие материального (статического) единства мира (Ньютон). Открытие «опыта» (в основном — индивидуального) как единственного способа приобретения всего (познания и морали), чем владеет человек (Локк). У Локка — идея неготового человека (tabula rasa), которому еще предстоит все приобрести путем опыта, протекающего во времени.

Авантюрное время — время использованное: успеть, опередить, догнать, и время случайных совпадений: случайных встреч («нужно было как раз сойтись», случайная встреча с тем, с кем менее всего можно было ожидать) и пр.; см. пародирование этого у Вольтера; время случайного торможения (похищение как раз накануне свадьбы и т. п.). Примеры из «Золотого осла», из греческих романов, из «Жиль Блаза». Это все временные «казусы», почти оказии <?>. Игра времени; фокусы времени; они-то как раз и образуют сюжетное время. Из этих случайных совпадений (случайная одновременность неожиданного столкновения) и случайных разрывов (случайная разновременность — «когда напали разбойники, жених как раз временно отлучился» и т. п.) нельзя построить становления, не только исторического, но и биографического. Случись на минуту раньше или на минуту позже (т. е. не будь случайной одновременности и случайного разрыва), и сюжета бы не было, и роман писать было бы не о чем. «Как раз» и «вдруг». Это сюжетное время, «время случая» есть специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь: вмешательства судьбы, богов, волшебников, в лучшем случае злодеев, которые «как злодеи» именно пользуются как орудием случайной одновременностью и случайным разрывом, «подстерегают», выжидают, обрушиваются «вдруг» и «как раз». Это те моменты времени, когда нормальный ход событий, нормальный, человеческий и посюсторонний временной ряд прерывается и дает место для вторжения нечеловеческих сил. В более человеческом ряду эти моменты станут моментами внутреннего кризиса, а во вполне человеческом

ряду — моментами решений, моментами подлинной человеческой (и исторической) инициативы. Это моменты времени, предвосхищаемые не разумным анализом, изучением, мудрым предвидением, опытом и т. п., а гаданиями, ауспициями, prodigia и т. п. Интереснейшая культурно-историческая философия этого времени: его корни в доклассовом фольклоре, его культовое значение в различных стадиях религиозной обрядности. Его роль в создании постоянной классификации образа человека: «счастливый» — «несчастливый», «удачник» — «неудачник».

В этом времени рождается сюжет (завязка) и завершается сюжет (развязка). Если вся действительность романа подчинена сюжету (бытие героев и мира исчерпывается их сюжетным бытием), определяется точкой зрения развязки, то роман минимально реалистичен. Сюжетный ряд максимально изолирован из реального времени жизни. Описательный материал располагается вне этого сюжета.

Так как это сюжетное время было закреплено и канонизовано, то это имело громадное значение для истории романа, для истории становления реализма. Борьба с жанровой традицией, переосмысливание ее моментов, введение внесюжетных действующих лиц и громадного внесюжетного материала (уже у Апулея и Петрония). Проблема сочетания быта с этим временем. Проблема бытового времени.

Вовлечение в это время судьбы народов, царств, культур. Роль случая в истории. Пушкин о Лукреции (в связи с замыслом «Графа Нулина»). Роль личности в истории (счастливый, несчастный полководец и пр.). Роль свободного человеческого решения в истории.

Перенесение внутренних моментов жизни и истории в «сюжетное действо» авантюрно-сказочного времени. Поправка, вносимая утопическим временем.

Проблема инициативности в образе героя. Проблема существенного взаимодействия субъекта и объекта, человека и мира в условиях данного сюжетного времени не могла быть поставлена. Человеческое действие не соприкасается с существенными сторонами действительности, не задевает их. Оно только восстанавляет нарушенное случаем равновесие, возвращает все к своему началу, «все на своих местах». «Der langen Rede kurzer Sinn» — он женился на своей невесте. Какие изменения вносит герой в мир за время своей жизни, изображенной в романе? Необычайно узкий круг явлений и предметов, на которые воздействует актив-

ность героя, с которыми он вообще соприкасается в действии и которые на него воздействуют. Следа в мире не остается. Сюжет чрезвычайно ограничивает круг предметов, подлежащих изменению — уничтожению, переделке, созданию. Социальные отношения, экономические, политические, в этот узкий круг вовсе не входят. (Как безмерно расширяется этот круг у Гёте.) В общем большой материал, вовлекаемый в роман (страны, города, диковинки и пр.), остается фоном, обстановкой, не задевается активностью героя (и даже не воздействует на него как опыт).

Материал романа можно расчленять следующим образом: 1) то, что в результате действия романа изменяется — уничтожается, переделывается, созидается; на что, следовательно, распространяется активность героя, — это след, оставляемый в мире действием, изображенным в романе, (он может быть более или менее глубоким и принципиальным); 2) то, что, оставаясь само неизменным, оказывает изменяющее воздействие на самих героев, как опыт, как идеал или образец и пр.; 3) то, что нейтрально ко всякой активности как самих героев, так и мира (в смысле воздействия на героев, — фон, обстановка, самодовлеюще любопытный материал).

Конечно, эта классификация в разрезе активности, а не в разрезе мотивировок, участия в действии и т. п. («ружье, которое должно выстрелить»).

Генерализующий и крупный план временного ряда: эпохи жизни (все действие) и отдельные события (существенные) этих эпох (здесь появятся дни и даже часы).

Явления мира как орудия воспитания героя.

Вообще — что в романе движется, осмысляется (изменяется? уточнить!), и что остается неподвижным, неизменным.

Перемещения героя в пространстве и по ступеням лестницы социальной иерархии.

Глубокая пародия на романное время (нереальное, изолированное, лишенное активных человеческих измерителей) у Вольтера (главным образом «Кандид»).

Постоянные и переменные величины в романе.

Активность героя романа как механическая активность.

Историческое время — время движения в самом фоне мировых устоев. Оно единственно и необратимо.

Для авантюрного романа нужна пространственная экстенсивность, а все потребное для действия время можно уложить в один

день мировой истории. Все события исторически не локализованы, переместимы в любую эпоху.

Каково должно быть пространство этого времени случайных одновременностей и разновременностей (разрывов). Нельзя разрывать пространства и времена (хронотоп). Пространство становится условным (равно чужим или равно своим), в нем существенны д а л ь и б л и з о с т ь (соответственно одновременность и разновременность) и разные степени их (поэтому роман работает большими пространствами). Пространство также носит на себе печать случайности. Д о р о г а как простейший хронотоп романа (арена в с т р е ч — в основном), где время становится четвертым измерением пространства. Д о р о г а - п у т ь и в с т р е ч а (одновременность на одном месте) — простейшие хронотопы. Р а з л у к а (одновременность в разных местах), похищения, преследования, бегства и т. п. Х р о н о т о п и ч н о с т ь основных элементов с ю ж е т а. Изоляция — тюрьма — хронотоп абстрактен.

Становление человека и становление мира неразрывно связаны.

Уже для Сократа человек — объект воспитания и переделки. Отрицание догматического идеала воспитания.

Неадекватность сюжета — герою, судьбы — человеку.

Динамический тип единства произведения у Гёте (и «иронический» у романтиков) связан с разрушением изолированной замкнутости сюжета, с новой ориентацией произведения в жизни, непосредственная связь временного ряда произведения с необратимым временем жизни.

К истории исторического романа. В раннем историческом романе (XVII и XVIII века, вообще до Вальтер-Скотта) исторический герой и исторические события вводились в сюжет и в структуру старого романа испытательного типа; здесь они оказывались в условиях авантюрно-сказочного времени с его случайной одновременностью и случайной разновременностью, с его судьбой, богами, волшебниками и злодеями (органическими порождениями этого времени); судьбы народов, царств и культур оказываются втянутыми в это время. «Страсти» исторического индивида этих романов очень далеки от гегелевского понимания «страстей» всемирно-исторических личностей или гётевского «демонизма» — эти страсти прямо рождены из страстей — одержаний богом любви греческого романа. Да и не может быть другой страсти, кроме ниспосланной богом болезни, в авантюрно-

сказочном времени этого сюжета. И пространство не может быть исторично. Железная логика этого временного ряда перерабатывала историю, создавала своеобразную «философию истории» этих романов (см., например, Кальпренед), где основная роль в истории принадлежит случаю, эротическим страстям, женщинам, таинственным злодеям, «выжидающим и подстерегающим» и пр. и пр.

«Тайны дворов» (например «Тайны турецкого двора») в XIX-м веке.

Отсюда понятно, что исторический роман должен был искать иных жанровых возможностей. Бытовое и семейно-биографическое время существующих жанровых разновидностей (бытовое время создавалось на боковых путях плутовского романа) были временами приватно-частной жизни. Поэтому исторический роман пошел по сложному пути, используя историческую драму (Шекспира, «Гёца»), высокий испытательный роман «готической» традиции (что было очень важно при наличии в нем хронотопа — «замок») и семейно-биографическое и бытовое время. Основной временной ряд брался из семейно-биографической разновидности, отсюда герой романа — «средний человек», человек семейно-биографического приватного быта. Исторические фигуры отодвигаются на задний план и связываются с этим реальным временем через средних людей; но сами они еще долго опутаны авантюрно-сказочным временем. Отсюда у Вальтер Скотта и таинственные злодеи, закулисные тайные силы и страсти и пр. (см. подробный анализ этих мотивов). Они есть еще у Пушкина (дорога, встреча, злодей, страсти — Швабрин и Маша, вплоть до встречи Маши с Екатериной, но все эти элементы косной традиции переосмыслены, переработаны). В нашем историческом романе «ведущим» хронотопом осталась дорога; ведь «замков» у нас не было. (Феодально-цеховой город у Скотта — Перт). Официальной истории противопоставляются «история нравов», «сцены частной жизни».

Умение видеть, читать историческое время, его течение в вещах и явлениях мира. Становление этой способности видеть течение времени.

Интереснейшая проблема времени у Сервантеса.

Специфическое ограничение истории прошлым. Настоящее не воспринималось исторически (иногда его наряжали в исторические костюмы); а будущее было категорией приватно-личной судьбы (будущее счастье-благополучие, несчастье, «что ждет

меня — частного человека — впереди») и приватно-семейной судьбы (счастье детей и внуков).

В каком времени могли впервые раскрыться для романа такие явления, как труд, профессия, творчество. (У Гёте — ремесленные предприятия в идиллической обстановке Швейцарии).

От физического труда к государственному и мировому строительству у Гёте.

Выключение времени у Данте и Достоевского: все существенное одновременно, в сущности вневременно.

Художественно-эвристическое значение в творческом процессе х р о н о т о п а (местность, чреватая временем, — как исходный пункт творческого воображения Гёте).

Уход романа в психологическое время (время внутренней жизни человека, субъективное время). Как можно меньше внешнего, как можно больше внутреннего (подлинно существенного). Определение романа у Шопенгауэра.

Удельный вес времени и пространства в событии и в образе. Удельный вес пространства и времени в хронотопе.

Двучленная классификация: роман волевой и роман психологический.

Мнение Грифцова об исторической существенности для романа замены экстенсивной авантюры интенсивностью внутренних противоречий (контроверса перенесена вовнутрь) в романе, начало которой он видит в «де Клев» Лафайет.

Дело идет о переходе от авантюрного времени к психологическому времени внутренней субъективной жизни. Это время нуждается в существенном расчленении. Это время приватного внутреннего человека, камерное время. Это может быть психологическое время с ослабленной проблематикой, сочетающееся с временем приватного семейно-биографического романа (время приватного человека в камерном мирке любящего, страдающего, мыслящего). (У Руссо.) При участии проблемности это время отрывается от всякого быта и семейно-биографической конкретности и стремится к пределу невременности. Предел достигнут у Достоевского, у которого кризис приватного камерного человека, кризис внутреннего частного человека. Так нужно дифференцировать «эмотивный», т. е. внутренне подвижный роман.

Секрет (и «тайна») и н е о ж и д а н н о с т ь авантюрного романа. Эмоция неожиданности как существенный коррелят авантюрного сюжета (с точки зрения читателя). Критика этого в XVIII в. (Руссо, Дидро, Лессинг, Виланд).

Средства воздействия романа: эротическая заинтересованность, любопытство, н е о ж и д а н н о е.

Трогательность в эмотивном романе. Эмоция страха и ужаса в «черном» романе.

Появление моральных мотивов (преступления, похождения, неискупленный грех предков, преступной страсти), притом в авантюрном времени, т. е. во времени судьбы, богов, волшебников и злодеев. Своеобразное развитие психологизма барочного романа. Морально-психологический и проблемный момент в соединении с авантюрным временем (нереальным временем судьбы и богов) отошли в проблемно-психологический роман и завершились Достоевским. Но здесь появляется чрезвычайно продуктивный хронотоп — «замок». Он оплодотворил исторический роман.

В атмосфере готического романа резко меняется мотив разбойников, тюрьмы (тюрьма инквизиции в «Монахе»).

Чрезвычайное упорство сюжетных традиций (мотивы Бальзака).

Разбойники (с горделивым вызовом миру) у Жорж Занд. Тюрьмы отчасти сменяются монастырями.

Перенесение будущего в потусторонний мир и идеализация прошлого обескровливает земное пространство, лишает его и н т е н с и в н о с т и. Интенсивность ему придается лишь символической формой. См. рыцарский роман, «Роман о Розе», «Видение о Петре-пахаре», «Божественная комедия». Учесть при анализе «Парсифаля».

В греческом эпосе не было этого различия, так как он вырастает из доклассового фольклора — «детство человечества». Разрыв телесной экстенсивности и внутренней интенсивности в образе человека: внутреннее перенасыщено идеальным, нездешним, а телесное пусто от будущего, от всего идеального.

Оживление тела будущим у Лафатера, вообще в XVIII-м веке.

Открытие к р а с о т ы   д у ш и у Шефтсбери и Руссо. Сближение телесного и внутреннего на почве пробуждения ощущения времени.

Культ природы в XVIII веке связан с пробуждением времени в природе.

В реалистическом временном ряду история еще не была показана в историческом романе.

Открытие реальности исторического времени и исторического будущего.

Даже в отвлеченном мышлении греков не было идеи мировой истории. Реальное мышление будущего редко дольше пределов досягаемости для конкретного и практического политического расчета и предвидения, а пространственный охват этого конкретного проникновения в политическое будущее был не значителен (государство, город и все то, с чем он может вступить в материальный контакт). Слабая идея единства истории греков и варваров (востока) у Геродота.

Историческое мышление пробуждается в XVIII веке: Гёте и Гегель, исторический роман (Вальтер Скотт), реалистический роман 30—40-х гг. (Стендаль, Бальзак), до конца — исторический материализм.

Официальной исторической сфере (царей, полководцев, исторических, политических событий, войн) противостояла сфера частной человеческой жизни. Первая сфера раскрывалась во времени авантюрно-сказочном (времени судьбы и богов), вторая — в приватном времени — бытовом, эмотивно-психологическом, семейно-биографическом (наконец, обыденно-житейском времени неподвижного быта, пробуждавшем такую жажду событий и необычного, удовлетворяемую чтением романов и авантюрно-сказочным временем — «Мадам Бовари», Чехов). Гофман и фантастика, проникающая в обыденно-житейское бытовое время; образ человека в этом времени (Гоголь); это время частично и у Достоевского (нейтрализация временных рядов у Достоевского).

Стремление перенести историю во вторую частную, но реальную сферу — история нравов, история частной жизни. Перенести историю в реальное, обжитое, конкретизованное, очеловеченное время — бытовое, интимно-психологическое, семейно-биографическое, даже обыденно-житейское; почувствовать историю в приватных комнатах, у очага, в интимных переживаниях, размышлениях и чаяниях частного человека, в семейном быту, в частной человеческой судьбе и т. п. Эти временные ряды были реалистически освоены, спаяны с реальным пространством («хронотопичны»), дифференцированы, детализированы, нюансированы, измерены живыми человеческими масштабами.

Интересно проследить, как война («конденсированная» история) втягивается в эти реалистически освоенные временные ряды. Значение революционных и наполеоновских войн в процессе пробуждения массового исторического сознания и создания исторического романа отлично раскрывает Лукач (о том же у Шкловского). Война рассматривается здесь как вторжение исто-

рии в частные жизни людей (во вторую сферу романа), вторжение, разрушающее границы исторической и частной жизни, вовлекающее частного человека в водоворот исторической жизни, переплетающее исторические судьбы царств и народов с частными судьбами приватных людей. История в образе войны (и революции) врывается в обжитые пространства частной жизни, в комнаты, к очагам, историческое время просачивается в хронотопы частного быта. Война (и революция) представлялась наиболее подходящим мотивом (явлением) для переплетения высокого исторического временного ряда (времени судьбы, богов и героев) с реалистическими рядами бытового, психологического и семейно-биографического времени.

Но полное взаимопроникновение этих рядов было, конечно, в условиях исторической действительности (вообще в условиях классового общества) не достижимо. Сделать историческим частного человека семейно-биографического жанра, тем более бытового и интимно-психологического нельзя было. Невозможно было (в данных исторических условиях) до конца преодолеть и упорство традиции высокого времени судьбы, героев, богов и злодеев, преодолеть имманентную ему случайность, исключительность, парадность и специфическую абстрактность. Это время принесло с собой свои хронотопы — «замок», «дорогу» — и сопутствующие мотивы — страсть, женщину, тайну, предсказания и пр. Исторический роман (ни у Вальтер Скотта, ни у Гюго, ни у Виньи, ни у Теккерея, Диккенса, Гауфа, Пушкина, Толстого и др.) не нашел и не мог найти своего хронотопа, где художественно-убедительно, реалистически, был бы показан частный человек как исторический герой и исторический герой как цельный, полный, конкретный человек, с бытом и реальной душой. Высокие хронотопы — «замок», «дорога» — и частный дом, очаг, декоративное пространство одинокого переживающего человека, остались разделенными, взаимонепроницаемыми. Частный средний человек, человек среднего круга, вовлекаясь войной в историю, становясь историческим героем, принося с собою скромное и честное выполнение своего долга, становится «честным солдатом», не вмешивающимся в политику, политически нейтральным и даже просто политически бездумным (отчасти для этого и нужна была его «средность»), он переживал историю и не мешал ей, но он не творил ее.

Очень характерна с этой точки зрения «Повесть о двух городах» Диккенса. В области изображения семейно-биографического

времени и совершающихся в нем событий Диккенс — один из величайших мастеров. Названная повесть (далеко не лучшее из произведений Диккенса и также далеко не лучшее из множества <?> исторических повестей и романов) с большою четкостью, даже резкостью, обнажает это переплетение разных времен: диккенсовски-уютно обжитого семейно-биографического времени, времени семейного очага, времени «сверчка на печи», измеряемого кипением чайника и ожиданием мужа, с временем великой французской революции, террора, сентябрьской резни. Лейтмотивный образ тысячи человеческих шагов, звучащих по гулкой мостовой, врывающихся в семейную идиллию героя и героини. Здесь намечается (правда, только намечается) интересный и продуктивный хронотоп «улицы» в изображении Сент Антуанского предместья, откуда тысячи шагов и ворвались в жизнь героя и героини. Стук тяжелых шагов вооруженных граждан при последующих арестах в Париже во время террора. Шаги истории.

Повезло в мировой литературе битве при Ватерлоо. Ватерлоо у Байрона («Чайльд Гарольд»). Время Байрона — время одинокого, частного, но в мировом масштабе мыслящего человека. Своеобразный, но <?> абстрактный хронотоп — «весь мир» как предмет иронических и скорбных раздумий; со всем миром соотнесен байроновский человек, поэтому он должен быть скитальцем и его сюжет — мировые скитания. Но Байрон, современник героической эпохи исторического романа, умел видеть историю глазом, притом не национальную, а мировую историю. Но Байрон не писал романов (в строгом смысле), и потому здесь не место для анализа интереснейшего и своеобразного ощущения времени и пространства и построения образа человека у Байрона; оно имело громадное влияние на мировую литературу.

Ватерлоо Стендаля дано в плане воспитательного романа: это «урок истории» для мечтателя-энтузиаста Фабриция, это попытка развернуть эту битву в бытовом и приватном времени (с легкой примесью дороги плутовского романа), устранить все героическое, связанное с высоким временем. И здесь не преодолевается разрыв исторического (идеально-абстрактного) и частного (реалистического): Наполеона здесь нет.

Наконец, Теккерей. Это наиболее сильное использование мотива Ватерлоо. История (весть о неожиданном приближении Наполеона) как вихрь врывается в мишурный приватно-семейный и салонный быт Брюсселя, полный интриг и мелких забот и свет-

ских увеселений, мир переплетенных и перепутанных частных судеб (мир интриги), с исключительным реализмом изображенный автором. Реалистически показана трагикомическая паника, охватившая этот мир при первом дуновении исторического ветра, повеявшего как бы из иного мира, мира иных судеб (мира богов и героев); но этот другой исторический мир и фигура самого Наполеона вовсе не показаны. Реалистически показано действие его героя, подчас одного имени исторического героя на сугубо приватный интимный мирок, но сам он и его армия не показаны. В том времени, в котором развертывается роман Теккерея, художественно убедительно показать образ Наполеона и его армии и нельзя было, не было для этого хронотопа. Теккерей поступил правильно, избавив мировую литературу от лишнего неудачного образа Наполеона (их и так слишком много в ней). Зато ощущение значительности этой исторической фигуры нигде не дано ярче. И здесь, таким образом, исторический и реалистический временной ряд резко, обостренно резко соприкасаются, но не сливаются, остаются внутренне обособленными.

Хронотопы у Бальзака. Определение хронотопа. С конца XVIII-го века в романе вырабатывается новый хронотоп, вызревающий у Стендаля и Бальзака, — салон, гостиная — как существенная локальность свершения событий романа: здесь создаются завязки интриг, проходят узлы перипетий, совершаются часто и развязки, главное же — это а р е н а д и а л о г о в, которые приобретают в романе исключительно важное значение, здесь в этих диалогах раскрываются характеры героев. Здесь в гостиных июльской монархии создаются и гибнут репутации, начинаются или рушатся карьеры, здесь решаются судьбы высокой политики, министерств, здесь все время ощущается незримое, но деятельное присутствие хозяина жизни — д е н е г.

Характерна попытка Бальзака воспринимать современность как историю, т. е. видеть в ней следы прошлого и зачатки будущего, видеть настоящее как проходимый момент исторического становления. Но человека — исторического деятеля он не нашел: он увидел только разложение «человеческих отношений», категорий частной жизни. Вместо людей-сил он нашел нечеловеческие силы — деньги, золото, товары, землю (как товар), управляющие жизнью. Образы творящих людей у него утопичны (и чудаковаты, ч у д а к — существеннейшая разновидность у т о п и ч е с к о г о ч е л о в е к а, желающего быть человеком в условиях реального бытового и семейно-биографического времени:

Стерн, Гиппель, Жан-Поль). Героизовать приходится не людей, а самый технический прогресс, рост производительных сил в его материально-вещной стороне; но образ человека искажается и разрушается, как и чисто человеческие отношения. (Цитата из «Коммунистического манифеста»).

Обыденно-житейское, бытовое время, время мелких интриг и сплетни. Здесь властелином тоже становится случай. Отсюда и сближение с фантастикой (Гофман), ведь в этом времени, где пьют, едят, играют в карты (да еще «по маленькой»), мелко интригуют и сплетничают, где не совершается событий, где нет живых событийных человеческих измерителей, начинает господствовать, ворожить слепая случайность (у Сологуба). Безнадежные попытки Гоголя в этом времени показать образы людей, осуществляющих «высокое назначение человека».

Одно дело понимать, абстрактно познавать и мыслить временные отношения, другое дело показать их в наглядно-чувственном художественном образе. Одно дело с о о б щ и т ь о событии (дать о нем надлежащее точное понятие), другое дело и з о б р а з и т ь событие. Для этого необходимо раскрыть в нем неслучайность свершения его в определенном месте, спаянность, органическое единство места и времени свершения. Событие должно быть локализовано; временные элементы события, конкретные, зримые признаки, знаки времени органически сочетаются с видимыми признаками, знаками пространственного целого. Следы времени в пространстве и пространство интенсифицированное, насыщенное временем, такое конкретное пространственно-временное целое получает существенное сюжетное значение, в нем конкретизуются образы людей и событий: «большая дорога» с ее встречами и случайностями, «замок» с его историей, следами веков и поколений и местопребывание властелинов жизни, гостинаясалон романов реставрации и июльской монархии, семейный очаг у Диккенса, собор у Гюго и пр. Место свершения существенных событий, художественно проработанное, дифференцированное, насыщенное дополнительными семантическими признаками, закрепленное традицией, способное конкретизировать образы людей и событий. Сгущенные и закрепленные жанровой традицией хронотопы («тюрьма», см. Дибелиус).

В роман вводится громадный материал, описывается масса вещей и явлений, но не все одинаково существенно (ведь роман не эпос, где все существенно и все равно существенно). В греческом романе о п и с ы в а е т с я громадное количество вещей, курьезов,

раритетов, они любопытны или назидательны сами по себе, но к движению сюжета, к сюжетным событиям они не имеют существенного или даже вовсе никакого отношения. Так же велик описательный и осведомительный материал в натуралистическом романе. Весь этот материал не хронотопичен.

«Из народа состоит род человеческий; часть, сюда не принадлежащая, столь незначительна, что ее не стоит и считать» («Эмиль», 1, V).

Мы сказали, что хронотопа подлинного исторического времени, где частный человек стал бы историческим героем, а исторический герой (официальный) цельным и полным художественно конкретным человеком, ни роман просветителей, ни классический реализм, ни исторический роман не нашли. Это утверждение наше нуждается, однако, в существенном ограничении. Такой хронотоп все же был прощупан. Этот хронотоп — народная масса.

Руссо, слова которого мы процитировали, когда писал роман, изобразил в нем в качестве героев, как и все романисты, представителей «столь ничтожного меньшинства, которое не стоит и считать», говоря о ч е л о в е ч е с к о м р о д е. В области романа Руссо был большим новатором. Но в этом отношении он не сломал жанровой традиции, да и не мог ее сломать.

Хронотопы Руссо: замок (помещичий, не исторический замок) семьи Д'Этанж и природа. Этот хронотоп — п р и р о д а — открытие Руссо (конечно, подготовленное веками открытие, как и все серьезные открытия). Отрицательное определение природы Руссо: то, что не вмещается ни в один созданный романом временной ряд. Это не пейзаж, не фон, не обстановка, остающаяся вне сюжетного действия, вне времени, не проникнутая временным движением, событийностью. Природа Руссо проникнута временем, это подлинный хронотоп. Руссо изображает ж и з н ь природы, хотя и иную, чем Гёте. В первый раз после Гомера природа существенно входит в литературу (повторяем, это было подготовлено веками). Об истории чувства природы написано много книг и статей, в них дается большой фактический материал, но чувство природы берется вне условий конкретных форм воплощения и мышления (жанров) и без существенной связи с историей и человеком истории (в культурно-историческом плане) (потому что авторы не обладают материалистическим историческим мировоззрением). История природного времени в 18-м веке. Времена года. Земля и земледельческий труд. Ритм природы.

Взаимодействие человека с природой в труде. Производительница природа и производящий трудовой человек, человек природы. Отсюда это хронотопическое освоение природы пошло по трем путям: путь Гёте — становящаяся, историческая природа; близкий к нему путь Шелли и отчасти Байрона — мыслящая, мудрая (более правая, чем человек) природа (у нас Тютчев и, ближе к первоисточнику Руссо, Толстой); наконец, идиллическая природа труда и быта — у идилликов и у регионалистов. Для западноевропейского романа, для развития в нем новых форм романного времени и для появления образа человека из народа — этот последний путь (идиллически-трудовой) имел наибольшее значение.

Идиллическое время: сочетание чистого природно-сезонного времени (не геологического), циклического (в этом — чреватая роковыми последствиями для всего этого типа времени ограниченность его) с временем биологического бытия — сон, бодрствование, труд, трапезы, отдых, рождение, рост человека, брак, деторождение, зрелость, старость, смерть — с циклическим временем сельскохозяйственного трудового процесса — посев, всходы, созревание, жатва и пр. со всеми циклами работ, и наконец, с временем культовым — празднеств — семейно-бытовых (именины, рождения, крестины, поминки по родне и пр.), культово-религиозных и исторических; это тоже циклическое время, но даты его, т. е. вспоминаемые события, указуют на моменты необратимого времени (исторического): в личном плане — день рождения, смерти родича принадлежат к необратимому времени (счет лет ведется от дня рождения), событиям гражданской и религиозной истории.

Античная традиция (Гесиод, Вергилий «Георгик» и «Буколик», «Фасты» Овидия). Возможна и городская ремесленная идиллия (у Гете и у Шиллера).

Лукач прекрасно показал значение и характер образов людей из народа в историческом романе (и несколько шире); он показал, как история пробуждает дремлющие в народе возможности, силы, героизм, как человек из народа приходит, совершает свой подвиг и снова возвращается в свой трудовой быт. См. анализы образов Доротеи, Клариссы, героинь Вальтер Скотта.

Откуда они приходят и куда уходят? Где слагался их образ в историческом романе? В большинстве случаев в этом природно-трудовом времени. Анализ идилликов. Геснер, частично Клопшток, Гебель, Фосс и др. Роман регионалистов. Как одна из вершин — «Старостин двор» у Иммермана. Английская идиллия

(Томсон, Голдсмит и др.). Сочетание идиллии с утопическим временем: идиллии Жан-Поля.

Локальность художественного воображения Вальтер Скотта. Река Твид. Шотландский пейзаж как родина исторических образов его. Историческое время в природе.

Массовые исторические сцены у Шекспира, у Шиллера, Вальтер Скотта и др. — как своеобразный хронотоп. Ведь здесь объединяются для выражения сложной (на периферии разноречивой) массовой воли, люди, непосредственно связанные с трудом и с простым бытом, люди, чуждые другим временным рядам романа или драмы, не вплетенные, не запутанные в события интриги этих временных рядов, одинаково чуждые как высокого и абстрактного времени судьбы, богов и героев (и злодеев), так и приватного камерного психологического и семейно-биографического времени; они пришли из другого времени, измеряемого трудом и простым бытом, до которого ни один из типов романных сюжетов, всегда праздных и праздничных, еще не дорос.

Патриотизм как великая сила связи с прошлым. Без подлинного патриотизма нельзя видеть и будущего, нельзя видеть времени.

Случайность как форма бытия необходимости.

В каких временах строится образ человеческого тела и наружности человека, его портрет. Выраженная телесность человека в обыденно-житейском бытовом времени. Отсутствие реального будущего опустошает тело.

Для человека время раскрывается прежде всего в природе — движение солнца, движение звезд, пение петухов — измерение дня и ночи — чувственно-видимые приметы времен года, рост деревьев, скота, рост людей — видимые приметы длительных периодов. Сложнее видимые признаки исторического времени для художника, особенно будущее в настоящем, здесь нужен сложный мыслительно-познавательный процесс чтения времени по социально-экономическим, политическим, культурно-историческим приметам его, необходимо глубокое философское проникновение в него, но этот глубокий познавательный процесс у художника не должен отрываться от наглядно-чувственных данных, всегда возвращается к ним и в них, насыщая временем, интенсифицируя пространственно-зримые явления, «хронотопы», строя изображения исторической действительности. Конкретный анализ исторически-художественного воображения у Вальтер Скотта, у Гёте, у Руссо (идиллическое время и

природный пейзаж). Попутно критика примитивного и реакционного понятия вчувствования. Второе — природа человеческой истории — видимые следы творчества человека, следы его рук и его ума.

В Греции эпохи независимости история была сжата на узком пространстве земли. Была вся — от истоков до Акмэ — здесь и конкретно зрима. Отдаленность очагов истории от нас (Гёте и Италия).

Временные планы повествования: сообщения и изображения; степень временной густоты и чувственно-наглядной конкретности; генерализация и крупный план; связать с учением о хронотопе (анализ Онегина).

Разность изображения времени в генерализующем сообщении и в изображении (драматизованном).

Философия может учить: «все течет», «нельзя дважды войти в одну и ту же реку». Но для художественного изображения мир может быть почти весь неизменен, неподвижен и вечен, только небольшой круг явлений он в и д и т во власти времени. Границы власти времени и осмысленности этой власти, цели и направления ее. Степени относительной устойчивости различных явлений.

Видение и художественное изображение времени важно. Перейти от «философии времени» к видению будущего.

Идеологи буржуазной революции не могли опираться на р е а л ь н о г о буржуазного индивида: отсюда абстрактный частный человек, человек природы, модель человека, человек, полный нереализованных возможностей и пр. Историческая инверсия. Связь с будущим. Упомянуть в начале.

Степень необходимости, неизбежности в изображенном будущего есть степень его реалистичности.

И н и ц и а т и в н о с т ь в образе человека (в начало). Начать с будущего и перейти к будущему в образе человека. Через образ советского человека и проблему инициативности перейти к проблеме воспитания. Общая характеристика проблемы времени.

Важнейшая примета исторического времени в пространстве — чувственно-зримый след человеческой деятельности, печать осмысленной коллективной человеческой активности.

Чрезвычайно важная характеристика авантюрного будущего — его неожиданность. Оно абсолютно лишено всякого элемента необходимости, неизбежности; его нельзя увидеть уже в настоящем.

Хронотопом для образа Наполеона была бы *армия* с живущими еще в ней отгулами великой революции, 93-го года и якобинизма и с наполеоническими карьеристами нового типа — Жюльенами и Фабрициями, родившимися своевременно (ровесниками их автора), с представителями различных классов и различных национальностей, с представителями народа.

< . . . >

Сказанное нами должно пролить свет на особую важность *проблемы освоения исторического времени* в истории романа. Проблема эта задевает самые существенные стороны истории реализма, проливает свет на целый ряд моментов (притом магистральных), остававшихся до сих пор в тени.

Но к проблеме этой необходимо подойти еще и с другой стороны.

Образ человека — центральный образ литературы (да и всего искусства). Все остальное, кроме человека, «сырой материал» (Гёте), приобретающий художественное значение и, следовательно, оформление лишь в связи с человеком, лишь в прямом и непосредственном отношении к нему. Человек — организационный центр художественного мировоззрения, «картины мира» художника, он же организационный центр и отдельного художественного произведения (конечно, не в абстрактно-формалистическом смысле). Но в эпосе, следовательно, и в романе существеннейшее значение приобретает «*мир объектов*» (в отличие от драмы и лирики): во-первых — природа во всем ее разнообразии и, во-вторых, многообразнейший мир объектов исторических, культурных и социальных, созданных самим человеком, — страны (как культурно-географические единства), государство и его органы, социальные институты, города, площади, улицы, дома, орудия труда, машины, произведения искусства, предметы быта и пр. и пр. Эпос (и роман) должен дать целостную картину этого мира объектов («Totalität der Objekte» по Гегелю). Конечно, только в непосредственной связи с человеком, только вокруг человека раскрывается эта «целостность объектов». Но человек и чисто человеческие отношения не выделяются из нее (этой целостности), как в драме и в лирике, — они неотрывно вплетены в этот мир объектов, показаны в теснейшем взаимодействии с ним.

Человек и целостный мир объектов вокруг него в романе раскрывается как единство эпохи, единство определенного этапа исторического развития человечества, т. е. как единство совершенно конкретного момента конкретного же исторического времени. Мы снова приходим к проблеме освоения времени в романе.

Целостный мир объектов вокруг человека и проникающее его единство эпохи (как момента исторического времени) в романе изображаются. Все должно быть раскрыто и показано в чувственно-наглядном образе. Дело здесь идет не о единстве понятия (хотя бы и самого конкретного и диалектического) эпохи и не об абстрактных связях человека с миром объектов и эпохой. Это единство и связь должны быть показаны в наглядно-чувственном художественном образе (конечно, не без участия понятий, и самый образ должен иметь глубокое познавательное значение). Временные отношения, временные связи, ход времени должны быть изображены и показаны, притом, конечно, не в отдельности, не в отрыве от мира людей и вещей, а с ним и в нем. Тем конкретным медиумом (средой), где сходятся человек с миром объектов во времени и существенно проникаются временем, является эпическое событие (в отличие от драматического действия, где только люди и где длительность, охват времени специфически сужен). В событии человек активно действует или претерпевает, в этом действии или претерпевании участвуют объекты — природа, орудия, учреждения и пр., — все это протекает во времени и имеет такое-то существенное отношение к реальному времени человеческой и социальной жизни.

Человек плывет по морю на корабле. Он борется с налетевшим ураганом. Корабль разбит. Человек терпит кораблекрушение. Волны выбрасывают его на берег чужой страны. На берег вышла девушка, дочь царя этой страны, с подругами и рабынями полоскать белье. Они играют на берегу в мяч. Заснувший на берегу герой просыпается, происходит их встреча и т. д. В этом маленьком кусочке эпического сюжета человек, действующий и претерпевающий, дан в теснейшем взаимодействии с миром объектов: с природой — море, ураган, волны, берег, с культурно-историческими и бытовыми объектами — корабль, чужая страна, царство, белье, мяч. Все эти объекты конкретны, описываются и изображаются, все они поставлены в непосредственное отношение к человеку, все они существенно участвуют в событии человеческой жизни (ураган разбивает его корабль, волны выносят

его на берег). Событие протекает во времени. Таково эпическое событие.

Событие, как мы сказали, изображается рассказом. Правда, в больших эпических формах, и в особенности в романе (который нас только и интересует здесь), не все события изображаются рассказом, некоторые события даются в форме сообщения, осведомления (иногда охватывающих длительные периоды времени), но и эти осведомления и сообщения лишь в редких случаях (в зависимости от жанровой разновидности и стиля) могут быть сухими и понятийными на сколько-нибудь длительных участках текста (в той форме, как мы излагали кусочек эпического сюжета), в большинстве случаев эти осведомления бывают насыщены конкретными приметами пространства и времени. Такое изображение требует прежде всего конкретной пространственной локализации, событие совершается в определенном месте, пространственная характеристика события такой же необходимый момент события, как и временная характеристика его. Более того, в литературно-художественном образе события время и пространство не разъединимы. Пространство как место свершения и время его протекания образуют неразрывное единство образа события. Пространство характеризуется временными признаками, приметами, а время пространственно-зримыми признаками — знаками времени, органически сочетающимися с признаками пространственного целого. В приведенном нами кусочке эпического сюжета в кульминационном событии его — встрече героя и героини — пространственные и временные определения его неразделимы. Здесь слились: пространство — сосуществование — одновременность. В то самое время, когда на берегу находится выброшенный бурей герой, на тот же берег приходит девушка, осуществляется их встреча. А «встреча» — одно из древнейших и важнейших сюжетообразующих событий эпоса и, в особенности, романа; и это событие встречи лежит как бы в точке пересечения пространственного и временного ряда: одно и то же место так же определяет ее, как одно и то же время. Пространственные и временные пути двух людей (героя и героини) сошлись, пересеклись в одной точке, точке равно пространственной, как и временной. Такова «встреча».

Другое аналогичное событие, по своему значению в истории романа немногим уступающее «встрече», — это «разлука». «Разлука» — одновременность двух людей (героя и героини),

разделенная пространственной далью. И нужны длительные временные и пространственные пути, преодолевающие эту даль, пока герой и героиня снова найдут друг друга, т. е. сойдутся в одно и то же время в одном и том же месте. В одной общеизвестной русской сказке (о Финисте Ясном Соколе) девушка, прежде чем снова найти на краю света своего «ясного сокола», «изглодала три каменных просфоры, истоптала трое каменных сапожек, иступила три каменных посоха». Эти замечательные образы — метафорические приметы и пространства и времени одновременно. С какою силою характеризуют они и пространственную даль и временную длительность в их неразрывном единстве. Отмечу попутно, что единою мерою для изображения и дали и длительности служит в этих образах человеческое усилие, труд, напряжение.

В наших предварительных примерах мы нарочито упрощаем анализируемые события и нарочито абстрагируем и обнажаем временные и пространственные ряды. Нам важно раскрыть пока в наиболее абстрактной форме это необходимое пересечение временного и пространственного ряда в образе события, слияние временных и пространственных примет в нем. В более сложных и существенных образах в результате этого пересечения рядов и слияния примет происходит интенсификация, оживление и историческое осмысливание пространства временем и материализация времени, закрепление следа его, «следа истории» в пространстве. «События», которых мы касались, — «встреча», «разлука», конечно, гораздо сложнее, почему они и могли получить такое важное значение в истории романа. Например, «встреча» (в сюжетообразующем значении) всегда случайна. Идеологическая категория случая управляет встречами. Это придает существенный мировоззрительный характер «встрече», уводящий в глубокие дали прошлого, но не заглохший до конца и на исторических этапах развития романа (о чем дальше). То же приходится сказать и о «разлуке»; она связана тоже с двумя очень важными в романе категориями: во-первых — с «неизвестностью» (где находится любимый или любимая) и, следовательно, «исканиями» (все объехать, «весь мир обойти»), отсюда исключительный пространственный охват этой категории; и, во вторых, — с категорией «вины» и «искупления» (хотя и не всегда).

В образах событий «встреча» и «разлука» преобладает временной оттенок. Эти события обычно открывают, завершают или лежат в узловых точках временного сюжетного ряда рома-

на (временного в смысле преобладания временного оттенка). Но встречи в романе обычно происходят на «дороге». «Дорога» — преимущественное место случайных встреч. В дороге (или на дороге) пересекаются в одной временной и пространственной точке временные и пространственные пути многоразличнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов и т. д. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут быть показаны любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизуясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это м е с т о совершения с о б ы т и й (точка их завязывания). Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги). Отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу» (начать новую жизнь), «исторический путь» и пр. и пр.; метафоризация дороги разнообразна и многопланна, но основной стержень — течение времени.

Дорога особо выгодна для изображения события, управляемого случайностью (но не только для такого). Отсюда понятна важная сюжетная роль дороги в истории романа. Дорога проходит через античные бытовые романы странствий — «Сатирикон» Петрония и «Золотой осел» Апулея. На дорогу выезжают герои средневековых рыцарских романов, и часто все события романа совершаются или на дороге или сконцентрированы вокруг дороги (точнее, расположены по обе стороны ее). А в таком романе, как «Парсифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, реальная путь-дорога героя в Монсальват нечувствительно сливается и переходит в метафору дороги, в жизненный путь, в путь души, то приближающий к богу, то удаляющий от него (в зависимости от событий, встречающихся на его реальном пути). Дорога определила сюжеты испанского плутовского романа 16 века («Лазарильо», «Гусман»). На рубеже XVI и XVII века на дорогу выехал Дон Кихот, чтоб встретить на ней всю Испанию в лице представителей всех ее социальных слоев от герцога до каторжника, идущего на галеры. Дорога эта уже глубоко интенсифицирована течением исторического времени, следами и знаками хода времени, приметами эпохи. В XVII столетии на дорогу, интенсифицированную событиями тридцатилетней войны, выходит Симплициссимус. Дорога

далее тянется, сохраняя свое магистральное значение, и через такие узловые в истории романа произведения, как «Франсион» Сореля, «Жиль Блаз» Лесажа. Сохраняется значение дороги (хотя и ослабляется) в романах Дефо (плутовских), у Фильдинга. Дорога и «встречи» на ней сохраняют свое сюжетное значение и в «Годах ученичества» и в «Годах странствий Вильгельма Мейстера» (хотя, как мы увидим, существенно меняют свой идеологический смысл, так как в корне переосмысливаются категории «случая» и «судьбы»). На полу-реальную, полу-метафорическую дорогу выходит Генрих фон Офтердинген (Новалис) и другие герои романтического романа.

Наконец, значение «дороги» и «встречи» сохраняется в ослабленном виде и в историческом романе, частично и у Вальтер Скотта, но особенно в русском историческом романе. Например, «Юрий Милославский» Загоскина построен на «дороге» и дорожных встречах: дорога тянется с начала и до конца романа, вначале происходит встреча героя с запорожцем Киршей, потом на постоялом дворе с Копычинским, здесь же показана «историческая фигура» Минина-Сухорука и т. д. Общеизвестно значение «дороги» и «встречи» в «Капитанской дочке» (встреча Гринева с Пугачевым в пути и в метели).

Не касаясь здесь вопроса об изменении функций «дороги» и «встречи» в перечисленных нами разновидностях романа, отметим здесь попутно одну очень существенную черту «дороги», общую для всех перечисленных разновидностей романа: дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире (Испания «Жиль Блаза» — условна, а временное пребывание Симплициссимуса во Франции не существенно, так как здесь мнимая чуждость, экзотики нет и в помине); раскрывается и показывается социально-историческое многообразие этой родной страны (поэтому если здесь можно говорить об экзотике, то только о «социальной экзотике» — показ «трущоб», «подонков», воровского мира). В этой своей функции «дорога» была использована и вне романа, в таких несюжетных жанрах, как публицистические путешествия XVIII-го века (классический пример — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева) и в публицистических путевых очерках 1-й половины XIX века (например, у Гейне). Этой особенностью «дороги» перечисленные романные разновидности отличаются от другой линии романа странствований, представленной такими разновидностями романа, как античный роман путешествий, греческий софи-

стический роман, роман барокко (XVII век) и т. д. Аналогичную дороге функцию в этих романах несет «чужой мир», отделенный от своей страны морем и далью (отсюда значение в этом романе моря и морских событий — бури, кораблекрушения, нападения пиратов). «Чужой мир» и отделяющее его «море» также служат местом пересечения и слияния пространственных и временных рядов (притом, как увидим, наиболее абстрактных, неисторичных).

К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом «готическом» или «черном» романе новая территория свершения романных событий в смысле органического взаимопроникновения в ней временных и пространственных признаков — «замок» (впервые в этом значении у Ораса Уольполя «Отрантский замок», затем у Рэдклиф, Льюиса и др.). Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, т. е. временем исторического прошлого. Замок — место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в замковых архивах, специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей. Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в «готических» романах.

Историчность замкового времени позволила ему сыграть довольно важную роль в истории развития исторического романа. Замок пришел из прошлых веков и повернут в прошлое. Следы времени в нем носят, правда, несколько музейно-антикварный характер, но Вальтер Скотт сумел преодолеть эту опасность антикварности путем преимущественной ориентации на замковую легенду, на связь замка с исторически понятным и осмысленным ландшафтом. Органическая спаянность в «замке» (с его окружением) пространственных и временных моментов-примет, историческая интенсивность его, определила его изобразительную продуктивность на разных этапах развития исторического романа.

В романах Стендаля и Бальзака появляется существенно новая локальность свершения событий романа — «гостиная-салон» (в широком смысле). Конечно, не у них впервые она появляется, но только у них она приобретает полноту своего значения, как место пересечения пространственных и временных рядов романа.

С точки зрения сюжетной и композиционной здесь происходят встречи (уже не носящие прежнего специфически случайного характера встречи на «дороге» или в «чужом мире»), создаются завязки интриг, проходят узлы перипетий, совершаются часто и развязки, здесь, наконец, что особенно важно, и происходят диалоги, приобретающие исключительное значение в романе, раскрываются характеры, «идеи» и «страсти» героев.

Это сюжетно-композиционное значение вполне понятно. Здесь, в гостиной-салоне реставрации и позже Июльской монархии — барометр политической и деловой жизни, здесь создаются и гибнут политические, деловые, общественные, литературные репутации, начинаются и рушатся карьеры, решаются судьбы высокой политики и финансов, решается успех или не-успех законопроекта, книги, пьесы, министра или куртизанки-певички; здесь достаточно полно представлены (сведены в одном месте и в одном времени) градации новой социальной иерархии; наконец, здесь в конкретных и зримых формах раскрываются вездесущие и власть нового хозяина жизни — денег.

Главное же во всем этом: сплетение исторического и общественно-публичного с частным и даже сугубо-приватным, альковным, сплетение частно-житейской интриги с политической и финансовой, государственной тайны с альковным секретом, исторического ряда с бытовым и биографическим. Здесь сгущены, сконденсированы наглядно-зримые приметы как исторического времени, так и времени биографического и бытового, и в то же время они теснейшим образом переплетены друг с другом, слиты в единые приметы эпохи. Эпоха становится наглядно-зримой и сюжетно-изобразимой.

Конечно, у великих реалистов — Стендаля и Бальзака — местом пересечения временнóго и пространственного рядов, местом сгущения следов хода времени в пространстве служит не только гостиная-салон. Это лишь одно из мест. Способность Бальзака «в и д е т ь» время в пространстве была исключительной. Напомним, хотя бы, замечательное изображение у Бальзака домов как материализованной истории, изображение улиц, города, сельского пейзажа в плоскости его обработки временем, историей.

Коснемся еще одного примера пересечения пространственного и временного рядов. В «Мадам Бовари» Флобера местом действия служит «провинциальный городок». Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом чрезвычайно распро-

страненное место свершения романных событий в XIX веке (и до Флобера и после него). Этот городок имеет несколько разновидностей, в том числе и очень важную — идиллическую (у регионалистов). Мы коснемся только флоберовской разновидности (созданной, правда, не Флобером). Такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет события, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется здесь по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изо дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-житейское бытовое циклическое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по Гоголю, по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову. Приметы этого времени просты, грубо-материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и пр. и пр. Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Здесь не происходит ни «встреч», ни «разлук». Это густое, липкое, ползущее в пространстве время. Поэтому оно не может быть основным временем романа. Оно используется романистами как побочное время, переплетается с другими, не циклическими временными рядами, или перебивается ими, часто оно служит контрастирующим фоном для событийных и энергических временных рядов (в новое время <?> тема «пробуждения города» событием, историей, предприятием <?> и т. д. «Парижская хроника <?>», «Город Анатоль» в унанимизме и пр.)

Приведенные нами примеры пересечений пространственных и временных рядов — «встреча», «разлука», «дорога», «чужой мир», «замок», «гостиная-салон», «городок» — даны нами пока в нарочито упрощенной и отвлеченной форме. Нам важно ввести одно понятие, для чего и понадобились эти предварительные характеристики. Во всех разобранных случаях имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Термин, который мы применяем к

такого рода явлениям, — хронотоп, что значит в дословном переводе —«времяпространство» (или «пространствовремя»). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Эту неразрывность мы и находим во «встрече», в «дороге», «замке» и пр. Таков «хронотоп».

В чем значение разобранных нами хронотопов? Прежде всего бросается в глаза их высокое сюжетное значение. Они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопах завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение.

С другой стороны, бросается в глаза изобразительное значение хронотопов. Время приобретает в них чувственно-наглядный характер. Сюжетные события в хронотопе конкретизуются, обрастают плотью, наполняются кровью. О событиях можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени их свершения. Но событие не становится образом. Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени — времени человеческой жизни, исторического времени — на определенных участках пространства. Это и создает возможность строить изображение событий в хронотопе (вокруг хронотопа). Он служит преимущественною точкой для развертывания «сцен» в романе, в то же время как другие «связующие» события, стоящие вдали от хронотопа, даются в форме сухого осведомления и сообщения. (У Стендаля осведомление и сообщение имеют очень высокий удельный вес; изображение концентрируется и сгущается в немногих сценах; сцены эти проливают конкретизирующий и изобразительный свет и на осведомительные части романа (отраженная изобразительность); смотри, например, построение «Арманс»). Таким образом, хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа — философские и социологические

обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. — тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности. Таково изобразительное значение хронотопа.

В чем же основная сущность литературно-художественного хронотопа? Что спаивает неразрывно пространство и время в единство художественного образа события?

Хронотоп глубоко антропоцентричен. В центре его находится человек и человеческие отношения, в нем и через него осмысливаются и объединяются пространство и время. Это — человеческое пространство и человеческое время, вымеренные трудом, усилиями, напряжениями, жизнью человека, осмысленные его активностью, его нуждами, его человеческой практикой. Человек объединяет «целостный мир объектов» в пространстве и во времени. Природа — предмет его активного воздействия, остальные объекты — продукты его деятельности, его труда, его творческой активности. Чем шире и существеннее понята активность человека, чем дальше взяты перспективы его деятельности, чем шире охват будущего, — тем существеннее и историчнее хронотоп. В дальнейшем мы еще вернемся к вопросу о полноте времени в хронотопе, о степени насыщенности его реальным необходимым будущим.

Спешим сделать существенную оговорку. Разобранные нами хронотопы носят жанрово-типический характер, они лежат в основе определенных разновидностей романного жанра, сложившихся и развившихся на протяжении веков (правда, функции хронотопа, например, хронотопа «дороги» изменялись в этом процессе развития). Но, в сущности, хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов. Хронотопична внутренняя форма слова, т. е. тот опосредствующий признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения (в самом широком смысле). Здесь не место касаться этого более специального вопроса. Сошлемся на соответствующую главу работы Кассирера, где дается богатый фактическим материалом анализ отражения времени в языке (освоения времени языком).

Принципиальную хронотопичность художественно-литературного образа впервые со всею ясностью раскрыл Лессинг в своем «Лаокооне». Он устанавливает в р е м е н н о й х а р а к т е р художественно-литературного образа. Все статически-

пространственное должно быть не статически же описано, а показано в своем действии, в динамике, т. е. должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения. Так, в знаменитом примере Лессинга, красота Елены не описывается Гомером, а показывается ее действие на троянских старцев, причем это действие раскрывается в ряде движений, поступков старцев. Таким образом, красота вовлекается в цепь изображаемых событий и является, в то же время, не предметом статического описания, а предметом динамического рассказа.

Однако Лессинг, при всей существенности и продуктивности его постановки проблемы времени в литературе (о чем нам еще придется говорить на своем месте), ставит ее в основном в формально-техническом плане (конечно, не в формалистическом смысле). Проблема освоения литературой реального времени, т. е. проблема освоения исторической действительности в поэтическом образе, прямо и непосредственно им не ставится, хотя и задевается в его работе (в той мере, конечно, в какой это было возможно в его время).

Укажем еще попутно на существенную хронотопичность образов доклассового фольклора, оказавших такое громадное влияние на развитие сюжетов в исторические эпохи развития литературы.

На фоне этой общей (формально-материальной) хронотопичности поэтического образа, как образа временного искусства, изображающего пространственно-чувственные явления в их движении и становлении, уясняется особенность тех жанрово-типических сюжетообразующих хронотопов, о которых мы до сих пор говорили. Это специфические романно-эпические хронотопы, служащие для освоения реальной временной (в пределе — исторической) действительности, позволяющие отразить и ввести в художественную плоскость романа существенные моменты этой действительности. Эти хронотопы связаны с определенными этапами в процессе освоения реального исторического времени, и эти этапы освоения в свою очередь определяются определенными этапами становления самой исторической действительности.

Такие хронотопы, как «дорога», «замок», «салон», «городок», конечно, не выдумываются романистами и не раскрываются ими в «имманентно-художественном» ряду. Такие хронотопы создаются самой социально-исторической жизнью: сама действитель-

ность сгущает в них знаки времени, сама жизнь делает их более яркими отражениями эпохи, ее связей с прошлым и тенденций будущего в ней. Но художник-романист очищает хронотопы от всего случайного и несущественного, конденсирует и усиливает в них приметы времени, собирает вокруг них все исторически существенное, насыщает их художественно-обобщающими моментами и делает их организационными центрами изображения.

Жанрово-типические хронотопы слагаются и закрепляются жанровой традицией. Пока они продуктивны в смысле освоения реальной действительности, жанровая традиция достаточно гибка, допускает широкие вариации функций и свободное проникновение живой действительности в роман. Но в последующем развитии такие хронотопы перестают быть адекватными становящейся действительности, превращаются в инертные косные шаблоны, препятствующие дальнейшему реалистическому освоению исторической действительности. Слагаются новые, более реалистические формы освоения времени, разбивающие старые шаблоны и создающие новые жанровые разновидности романа.

Процесс этот, конечно, очень сложен: отдельные хронотопы глубоко погружены в общее доступное эпохе (в ее наиболее прогрессивных социальных слоях) ощущение реального времени, а это последнее определяется всей сложностью социально-экономических, политических, общекультурных и художественно-литературных условий.

Это общее ощущение реального времени в литературе раскрывается прежде всего в тех циклических и не циклических «временах», о которых мы уже упоминали частично и которыми нам предстоит подробнее заняться в последующем: в авантюрном времени, биографическом, семейно-биографическом, идиллическом, бытовом и др. Каждое из этих времен имеет свои человеческие измерители (различные формы жизни, деятельности, борьбы, усилий и труда человека), свои «знаки» и «приметы», и каждое раскрывается в своих специфических хронотопах. Понимание и оценка всех этих «времен» должны определяться их отношением к единому реальному историческому времени. Все эти «времена» являются различными стадиями освоения романом (на основе общего ощущения времени) реального исторического времени, освоения частичного, охватывающего различные стороны этого конкретного времени; одновременно с этим они являются и различными художественными методами проникновения в него (частично) и его показа-изображения. Всем этим

временам соответствует определенная структура образа человека, жизнью и деятельностью которого они измеряются. Каждое из этих времен обладало (и обладает) той или иной степенью реалистической продуктивности; все они закреплены жанровой традицией и оказывали как продуктивное, так и тормозящее влияние на последующее развитие романа. Реализм, как высший итог художественного развития человечества, дает критерий для гибкой и дифференцированной оценки роли этих времен на разных стадиях развития романного жанра.

Умение видеть время, читать время в пространственном целом мира и, с другой стороны, воспринимать наполненное пространство не как неподвижный фон и раз и навсегда готовую данность, а как становящееся целое, как событие, — это умение читать приметы хода времени во всем, начиная от природы и кончая человеческими нравами и идеями (вплоть до отвлеченнейших понятий). Время прежде всего раскрывается в природе — движение солнца, звезд, пение петухов, чувственно-видимые приметы времен года, все это в неразрывной связи с соответствующими моментами человеческой жизни, быта и деятельности (труда) — циклическое время разной степени напряженности. Рост деревьев, скота, возрасты людей — видимые приметы более длительных периодов. Далее, сложные видимые признаки исторического времени в собственном смысле — видимые следы творчества человека, следы его рук и его ума — города, улицы, дома, произведения искусства, техника, социальные организации и т. п. Художник читает по ним сложнейшие замыслы людей, поколений, эпох, наций, социально-классовых групп. Работа видящего глаза сочетается здесь со сложнейшим мыслительным процессом. Но как бы эти познавательные процессы ни были глубоки и насыщены широчайшими обобщениями, они не отрываются до конца от работы глаза, от конкретных чувственных примет и живого образного слова. Наконец, социально-экономические противоречия — эти движущие силы развития — от элементарных непосредственно зримых контрастов (социальное многообразие родины на большой дороге) до более глубоких и тонких проявлений их в человеческих отношениях и идеях. Эти противоречия с необходимостью раздвигают зримое время в будущее. Чем глубже раскрываются они, тем существеннее и шире зримая полнота времени в образах художника-романиста.

Одна из вершин видения исторического времени в мировой литературе была достигнута Гёте. Видение и изображение исторического времени подготовляются в эпоху Просвещения (в этом вопросе к эпохе Просвещения были особенно несправедливы). Здесь, во-первых, разрабатываются приметы и категории циклических времен — природного, бытового и сельско-трудового идиллического времени (конечно, после подготовки эпохой Возрождения и XVII-м веком и не без влияния античной традиции). Темы «времен года», «сельскохозяйственных циклов», «возрастов человека» тянутся через весь XVIII-й век и занимают высокий удельный вес в поэтической продукции его. Причем эти темы, что особенно важно, остаются не в узко тематическом плане, а приобретают существенно-композиционное, организующее значение (у Томсона, Геснера и других идилликов). Пресловутая неисторичность эпохи Просвещения должна быть вообще в корне пересмотрена. Во-первых, ведь та историчность первой трети XIX-го века, которая так высокомерно окрестила Просвещение антиисторическим, подготовлялась просветителями (притом подготовлялся как раз здоровый, прогрессивный момент этой историчности); во-вторых, исторический XVIII-й век нужно мерить не с точки зрения только этой поздней историчности (повторяем, им же подготовленной), но по сравнению с предшествующими эпохами. При таком подходе XVIII век раскрывается как эпоха могучего пробуждения чувства времени, прежде всего чувства времени в природе и в человеческой жизни. До последней трети века преобладают циклические времена, но и они, при всей их ограниченности, взрыхляют плугом времени неподвижный мир предшествующих эпох. И на этой взрыхленной циклическими временами почве начинают раскрываться и приметы исторического времени. Противоречия современности, утрачивая свой абсолютный, богом данный, вечный характер, раскрывают в современности историческую разновременность — пережитки прошлого и зачатки, тенденции будущего. Одновременно с этим тема возрастов человека, переходя в тему поколений, начинает утрачивать свой циклический характер и начинает подготовлять исторические перспективы. И этот процесс подготовки к раскрытию исторического времени в литературном творчестве проходил быстрее, полнее и глубже, чем в отвлеченно-философских и собственно исторических идеологических воззрениях просветителей.

У Гёте, который в этом отношении был прямым наследником и завершителем эпохи Просвещения, художественное ви́дение исторического времени, как мы сказали, достигает одной из своих вершин (в некоторых отношениях, как мы увидим, оставшейся непревзойденной).

Проблема времени и исторического становления в творчестве Гёте (и специально образ становящегося человека) во всем своем объеме займет нас во второй части книги. Здесь же мы коснемся лишь нескольких черт и особенностей чувства времени у Гёте для пояснения высказанных нами соображений о хронотопе и об освоении времени в литературе. Прежде всего подчеркнем (это общеизвестно) исключительное значение з р и м о с т и для Гёте. Все остальные внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия объединялись вокруг в и д я щ е г о г л а з а как своего центра, как первой и последней инстанции. Все, что существенно, может быть и должно быть зримо; все незримое — несущественно. Общеизвестно, какое значение придавал Гёте к у л ь т у р е г л а з а и как глубоко и широко понимал он эту культуру. В понимании г л а з а и з р и м о с т и он был одинаково далек и от примитивного грубого сенсуализма и от узкого эстетизма. Зримость была для него не только первой, но и последней инстанцией, где зримое уже было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания.

Гёте с отвращением относился к словам, за которыми не было собственного з р и т е л ь н о г о опыта. После своего посещения Венеции он восклицает: «Слава богу, вот уж и Венеция перестала быть для меня только словом, только пустым именем, так часто меня ужасавшим, меня — смертельного врага пустых словесных оболочек (пустой словесной шелухи, “Wortschällen”)» (с. 883).

Самые сложные и отвлеченные понятия и идеи, по Гёте, всегда могут быть представлены в з р и м о й ф о р м е, могут быть п о к а з а н ы с помощью схематического или символического чертежа, модели или с помощью адекватного рисунка. Все собственно научные идеи и построения Гёте выражал в форме точных схем, чертежей и рисунков, и чужие построения, которые он хотел освоить, он облекал в зрительную форму. В первый вечер своего сближения с Шиллером, излагая ему свою «Метаморфозу растений», Гёте несколькими характерными штрихами пера заставляет возникнуть перед глазами своего собеседника символический цветок («Анналы», 1122). Во время своих последующих совместных размышлений «о природе, искусстве и нравах» Гёте и Шиллер

чувствуют живую необходимость прибегать к помощи таблиц и символических чертежей («die Notwendigkeit von tabellarischer und symbolicher Behandlung»). Они составляют «розу темпераментов», таблицу полезных и вредных влияний дилетантизма, чертят схемы гётевской теории цветов («Farbenlehre»). (Анналы 1799 — с. 1131). Даже самая основа философского мировоззрения может раскрыться в простом и четком зрительном образе. Когда Гёте, при морском переезде из Неаполя в Сицилию, в первый раз очутился в открытом море и линия горизонта сомкнулась вокруг него, он заявляет: «Кто не видел себя окруженным со всех сторон морем, тот не имеет понятия о мире и о своем отношении к миру» (935) (Разрядка наша).

Слово для Гёте было совместимо с самою четкою зримостью. В «Поэзии и правде» он сообщает нам об «удивительном вспомогательном средстве», к которому он часто прибегал. Интересный для него предмет или местность он набрасывал на бумаге с помощью немногих штрихов, детали же он восполнял словами, которые вписывал тут же на рисунке. Эти удивительные художественные гибриды позволяли ему в точности восстанавливать в памяти любую местность (Localität), которая могла понадобиться ему для стихотворения или рассказа (с. 834).

Гёте, таким образом, все хотел и умел увидеть глазом. Невидимого для него не существовало. Но в то же время его глаз ничего не хотел (и не мог) видеть готовым и неподвижным. Его глаз не признавал простой пространственной смежности, простого сосуществования вещей и явлений. За всяким статическим разнообразием он видел разновременность: разное располагалось для него по разным ступеням (эпохам) развития, т. е. приобретало временной смысл. В небольшой заметке «Дальнейшее к вопросу о моих отношениях к Шиллеру» Гёте так определяет эту свою особенность: «Я владел эволюционным, раскрывающим развитие методом («die entwickelnde entfaltende Methode»), но отнюдь не методом, упорядочивающим путем сопоставления; с явлениями, расположенными рядом друг с другом («Erscheinungen nebeneinander»), я ничего не мог сделать (я не умел обращаться, я не знал, что мне делать), скорее, напротив, я мог иметь дело с их филиацией» (1230).

Простая пространственная смежность (nebeneinander) явлений была Гёте глубоко чужда, он насыщал, пронизывал ее временем, раскрывал в ней становление, развитие, разносил рядом лежащее в пространстве по разным временным

ступеням, эпохам становления. Современность для него — и в природе и в человеческой жизни — раскрывается как существенная разновременность: как пережитки или реликты разных ступеней и формаций прошлого и как зачатки более или менее далекого будущего.

Общеизвестна героическая борьба Гёте за внедрение в естественные науки идеи становления, развития. Здесь не место касаться его научных работ по существу. Отметим лишь, что и в них конкретная зримость лишена статичности, сочетается с временем. Повсюду здесь видящий глаз ищет и находит время — развитие, становление, историю. За готовым он прозревает становящееся и готовящееся, причем все это с исключительной наглядностью. Вот небольшая иллюстрация к этому «видению становления» (элементарная) из «Итальянского путешествия».

Переезжая через Альпы, он наблюдает движение облаков и атмосферы вокруг гор и создает свою теорию становления погоды. Жители равнинных областей получают хорошую или дурную погоду уже в готовом виде, в горах же присутствуют при ее становлении.

«Когда мы созерцаем горы вблизи или издалека и видим, как их вершины то блестят на солнце, то окутаны туманом, обуреваемы грозовыми тучами, бичуемы полосами дождя, покрыты снегом, — то мы все это приписываем атмосфере, так как мы своими глазами отлично видим ее движения и изменения. Горы же, напротив, неподвижно лежат перед нашими внешними чувствами в своей неизменной форме. Мы считаем их мертвыми, потому, что они застыли, мы считаем их бездеятельными, потому, что они покоятся. Я же уже в течение продолжительного времени не могу отказаться от попытки приписать именно внутреннему, тихому, таинственному воздействию самих гор большую часть тех изменений, которые проявляются в атмосфере». Далее Гёте развивает свою гипотезу о том, что сила притяжения массы земли, и в особенности выдающихся ее частей (горных цепей), не является чем-то постоянным и неизменным, но, напротив, под влиянием различных причин то уменьшается, то увеличивается, постоянно «пульсирует». И это пульсирование самой массы гор и оказывает существенное влияние на изменения в атмосфере. В результате этой внутренней деятельности самих гор и созидается погода, в готовом виде получаемая жителями равнинных местностей.

Нам здесь совершенно не важна научная несостоятельность этой гипотезы. Важна проявляющаяся здесь характерная особенность видения Гёте. Ведь горы для обычного наблюдения — сама статика, воплощенная неподвижность и неизменность. На самом же деле горы вовсе не мертвые, они только застыли, они вовсе не бездеятельны, но только кажутся такими, потому что покоятся, отдыхают («sie ruhen»); и самая сила притяжения массы также не есть неизменная, всегда себе равная величина, она меняется, пульсирует, осциллирует; поэтому и горы, в которых эта сила как бы сгущается, становятся внутренне изменчивыми, деятельными, творящими погоду.

В результате та картина, с которой начал Гёте, резко и принципиально изменилась. Ведь вначале были даны резкие изменения атмосферы (блеск на ярком солнце, туманы, грозовые тучи, блещущий дождь, снег) на неподвижном фоне вечно неизменных гор; в конце же не оказалось вовсе этого неподвижного и неизменного фона, он пришел в более существенное и более глубокое движение, чем яркое, но периферийное движение атмосферы, он стал деятельным, более того, в него-то, в этот фон, и переместились подлинные движение и деятельность.

Эта особенность видения Гёте, раскрывающаяся в нашем небольшом примере, в той или иной форме (в зависимости от материала), с той или иной степенью наглядности проявляется повсюду. Повсюду то, что до него служило и казалось твердым и неизменным фоном для всяческих движений и изменений, для Гёте само оказывалось вовлеченным в становление, до конца пропитывалось временем и даже оказывалось как раз наиболее существенною и творческою подвижностью. Мы увидим далее, при анализе «Вильгельма Мейстера», как все то, что в романе обычно служило твердым фоном, неизменной величиной, неподвижной предпосылкой сюжетного движения, как раз становится здесь существенным носителем движения, инициатором его, становится организационным центром сюжетного движения, благодаря чему в корне видоизменяется самый романный сюжет. Для «великого гения» Гёте существенное движение раскрылось как раз в том неподвижном фоне мировых устоев (социально-экономических, политических и моральных), который «узкий филистер» Гёте частенько сам провозглашал неизменным и вечным. В «Вильгельме Мейстере» этот фон мировых устоев начинает «пульсировать», как горные массивы в приведенном примере, и эта пульсация

определяет более поверхностное движение и изменение человеческих судеб и человеческих воззрений. Но об этом после.

Таким образом, мы приходим к удивительному умению Гёте видеть время в пространстве. Поражает исключительная свежесть и яркость этого видения времени (как, впрочем, вообще у писателей 18-го века, для которых время как бы впервые раскрывалось), связанная, правда, отчасти с его относительной еще простотой <и> элементарностью и потому большей чувственной наглядностью. У Гёте был изощренный глаз на все видимые признаки и приметы времени в природе: он умел, например, быстро на глаз определять возрасты деревьев, знал темпы роста различных пород их, он умел видеть геологические эпохи и возрасты. Исключительно острый взгляд у него был на все видимые приметы времени человеческой жизни — от каждодневного бытового времени, измеряемого солнцем и бытовым порядком человеческого дня, и до времени целого человеческой жизни — возрастов и эпох становления человека. О существенности этого последнего *биографического времени* для Гете и о глубоком его видении этого времени говорят его собственные автобиографические и биографические работы, занимающие громадный удельный вес в его творчестве, и тот постоянный интерес к автобиографической и биографической литературе, который он разделял со своей эпохой (автобиографические методы Гёте входят в нашу специальную тему).

Что касается до каждодневного бытового времени у Гёте, то напомним, с какою любовью и тщанием он анализирует и изображает бытовое время итальянцев в своем «Итальянском путешествии».

«В стране, где пользуются днем, а особенно наслаждаются вечером, чрезвычайно значительным становится момент наступления ночи. Тогда кончается работа, возвращаются гуляющие, отец хочет видеть свою дочь дома; дню наступил конец. Но что такое день — это мы, киммерийцы, едва знаем. В вечном тумане и серости не все ли нам равно, день сейчас или ночь? Ведь как мало, в самом деле, можем мы гулять и наслаждаться под открытым небом! Когда же здесь, в Италии, наступает ночь, то действительно *минул* день, состоявший из вечера и утра, двадцать четыре часа прошло, начинается новый счет времени, колокола звонят, совершается ночная молитва, с зажженной лампой входит в комнату служанка и произносит: “Felicissima notte! (доброй ночи!)”. Эта эпоха изменяется с каждым временем года, и человек, который

здесь живет живою жизнью, не может ошибиться, так как каждое из наслаждений его существования прикреплено (отнесено) не к определенному часу, а к определенному времени дня. Если бы навязать народу (итальянцам) немецкие часы, то он запутался бы, так как его счет времени теснейшим образом сплетен с его природой. За час, за полтора до наступления ночи начинает выезжать аристократия...» Далее Гёте подробно развивает избранный им способ перевода органического итальянского времени на немецкое, т. е. обычное время, и прилагает чертеж, где с помощью концентрических кругов дается зрительно-наглядный образ соотношения времен.

Это органическое итальянское время (отсчет времени идет от фактического захода солнца, который в разные времена года приходится, конечно, на разные часы), неразрывно сплетающееся со всем итальянским бытом, и в последующем неоднократно останавливает внимание Гёте. Все его описания итальянского быта проникнуты чувством бытового каждодневного времени, измеряемого наслаждениями и трудом живой жизни человека. Этим чувством времени глубоко проникнуто знаменитое описание римского карнавала.

На фоне этих времен природы, быта и жизни, еще в той или иной степени циклических, раскрываются для Гете, переплетаясь с ними, и приметы исторического времени — существенные следы рук и ума человека, меняющего природу, и обратное отражение деятельности человека и всего им созданного на его нравы и воззрения. Гёте прежде всего ищет и находит зримое движение исторического времени, неотрывное от природной обстановки (Localität) и всей совокупности созданных человеком объектов, существенно связанных с этой природной обстановкой. И здесь Гёте проявляет исключительную остроту и конкретность зрения.

Вот один из примеров случайного применения Гёте присущей его глазу исторической зоркости. Проезжая по дороге в Пюрмонт через городок Эйнбек, Гёте сразу глазом увидел, что около тридцати лет тому назад городок этот имел отличного бургомистра (Анналы 1134).

Что же он собственно увидел? Он увидел много зелени, деревьев, увидел их не случайный характер, увидел в них след планомерно действовавшей единой человеческой воли, а по возрасту деревьев, который он определил

приблизительно на глаз, он увидел время, когда осуществлялась эта планомерно действующая воля.

Как ни случаен сам по себе приведенный нами факт исторического видения, как ни микроскопичны его масштабы и как он ни элементарен, — в нем очень ясно и четко раскрывается самая структура такого видения. Остановимся на ней.

Здесь прежде всего наличен существенный и живой след прошлого в настоящем. Мы подчеркиваем — существенный и живой, — потому что здесь дана не мертвая, пусть и живописная, руина, лишенная всякой существенной связи с окружающей живой современностью и всякого влияния на нее. Такие «руинные», музейно-антикварные внешние оболочки голого прошлого Гёте не любил, называл их «призраками» («Gespenster»), гнал их от себя. Они как чужеродное тело врывались в настоящее, были ненужны и непонятны в нем. Механическое смешение настоящего с прошлым, лишенное подлинной «связи времен», было ему глубоко противно. Поэтому он так не любил те праздные исторические воспоминания по поводу исторических мест, которым обычно предаются туристы, посещающие такие места; ненавидел рассказы гидов о том, какое историческое событие здесь когда-то совершилось. Все это были призраки, лишенные необходимой и видимой связи с живой окружающей действительностью.

Однажды в Сицилии близ Палермо в роскошной долине с бьющим через край плодородием («Hervorquellende Fruchtbarkeit») проводник обстоятельно рассказывал Гёте о тех страшных сражениях и военных подвигах, которые здесь совершил Ганнибал. «Я резко (unfreundlich) запретил ему, — говорит Гёте, — это фатальное вызывание подобных теней умерших (отошедших) призраков» («das fatale Hervorrufen solcher abgeschiedenen Gespenster»). В самом деле, какая необходимая и творческая (исторически продуктивная) связь могла быть между этими возделанными полями с их бьющим через край плодородием и воспоминанием о топчущих их слонах и лошадях Ганнибала?

Проводник был удивлен такому равнодушию Гёте к «классическим воспоминаниям». «Я не мог ему объяснить, — говорит Гёте, — каково у меня на душе от подобного смешения прошлого с настоящим». Еще более удивился проводник, когда «равнодушный к классическим воспоминаниям» Гёте стал тщательно собирать какие-то камешки на берегу реки. «Я снова не смог ему объяснить, — продолжает Гёте, — что составить себе

понятие о гористой местности можно быстрее всего путем исследования пород камней, которые сносятся ручьями, и что здесь также ставится задача из обломков создать себе представление о вечно классических высотах древности земли» («Итальянское путешествие» — с. 936).

Приведенный отрывок чрезвычайно характерен. Для нас здесь не существенно наличие в нем некоторого элемента руссоизма (противопоставление модели природного времени и творчества — «вечно классических высот древности земли» и плодородной долины — человеческой истории с ее войнами и опустошениями). Важно другое. Здесь, во-первых, проявляется характерная для Гёте нелюбовь к о т р е ш е н н о м у прошлому, к прошлому в себе и для себя, тому прошлому, которое как раз будет так мило романтикам. Он хочет видеть н е о б х о д и м ы е с в я з и этого прошлого с живым настоящим, понимать н е о б х о д и м о е м е с т о этого прошлого в н е п р е р ы в н о м р я д у и с т о р и ч е с к о г о р а з в и т и я. Изолированный же, отрешенный кусок прошлого для него — «фатальный призрак», глубоко отвратительный и даже страшный. Поэтому он и противопоставляет таким «фатальным призракам» осколки камней на берегу ручья, потому что из этих осколков можно создать цельное представление о характере всей гористой местности и о необходимом прошлом земли. Ему ясен весь тот длительный процесс, в результате которого эти осколки с необходимостью очутились сегодня, здесь и теперь, на берегу ручья, ясна их порода, их геологический возраст, ясно их место в непрерывном развитии земли. Здесь нет случайного механического смешения прошлого с настоящим: всему есть свое т в е р д о е и н е о б х о д и м о е м е с т о в о в р е м е н и.

Во-вторых, и это очень важная черта гётевского видения исторического времени, — само прошлое должно быть т в о р ч е с к и м, должно быть д е й с т в е н н ы м в настоящем (хотя бы и в отрицательном, в нежелательном для него направлении). Такое творчески-действенное прошлое, определяющее настоящее, вместе с этим настоящим дает известное направление и будущему, в известной мере предрешает будущее. Этим достигается п о л н о т а в р е м е н и, притом наглядная, видимая полнота. Вот такое прошлое в микроскопическом масштабе он и увидел около городка Эйнбека. Это прошлое — планомерные насаждения — продолжает действенно жить в настоящем (в данном случае в буквальном смысле, так как посаженные деревья еще живут и продолжают расти), определяет настоящее, создавая определенную

физиономию городку Эйнбеку и, конечно, в известной микроскопической же степени влияя на будущее.

И еще один момент должны мы подчеркнуть в нашем маленьком примере. Историческое видение Гёте всегда опирается на глубокое, тщательное и конкретное восприятие местности («Localität»). Творческое прошлое должно раскрываться как необходимое и продуктивное в условиях данной местности, как творческое очеловечение этой местности, превращающее кусок земного пространства в место исторической жизни людей, в уголок исторического мира.

Местность, пейзаж, в котором нет места для человека и его творческой деятельности, который не может быть заселен и обстроен, не может стать ареною человеческой истории, был для Гёте чужд и неприятен.

Его эпохе, как известно, было свойственно увлечение дикой природой, девственным и недоступным человеку первобытным пейзажем как в литературе, так и в живописи. Гёте все это было глубоко антипатично.

И в более позднюю эпоху Гёте отрицательно относился к аналогичным тенденциям, проявлявшимся и на реалистической почве.

В 1820 году Фридрих Гмелин (Friedrich Gmelin) прислал в Веймар свои гравюры на меди, предназначенные иллюстрировать роскошное издание «Энеиды» Виргилия Аннибала Каро. Художник в реалистической манере изобразил пустынные заболоченные местности римской Кампаньи. Отдавая должное таланту художника, Гёте осуждает его направление. «Что может быть печальнее, — говорит он, — чем попытка помочь поэту (Виргилию) путем изображения одичалых местностей, которые не в силах снова обстроить и заселить даже самое живое воображение» (Анналы, 1202—3).

Творческое воображение Гёте всякую местность прежде всего обстраивало и заселяло. Под углом зрения, так сказать, застройки и заселения Гёте только и мог рассматривать всякую местность. В отвлечении от человека, его нужд и его активности местность утрачивала для него всякий видимый смысл и значение, ведь все критерии оценки, все мерила и все живые человеческие масштабы местности можно понять только с точки зрения человека-строителя, с точки зрения превращения ее в участок исторической жизни. Мы увидим достаточно последовательное художе-

ственное применение этой точки зрения при анализе «Вильгельма Мейстера».

Таковы структурные особенности гётевского видения исторического времени, как они раскрываются в приведенном нами элементарном примере. Конкретизуем и углубим наши положения на более сложном материале.

В «Поэзии и правде» Гёте делает одно очень важное для данного вопроса признание:

«Одно чувство, которое могущественно овладевало мною и которое не могло найти для себя достаточно странного выражения, — было ощущением прошлого и настоящего в о д н о м (чувством слияния прошлого и настоящего в одно целое) (“die Empfindung der Vergangenheit und der Gegenwart in Eins”): созерцание, вносившее в настоящее нечто подобное привидениям, призрачное (“eine Anschauung, die etwas Gespenstermässiges i n die Gegenwart brachte”). Это чувство выражено во многих моих больших и маленьких произведениях (работах), и в стихотворениях оно всегда действует благотворно, хотя в тот момент, когда оно непосредственно выражает себя в самой жизни и в отношении к жизни, оно каждому (всякому) должно было показаться странным, необъяснимым и, может быть, жутким (“unerfreulich”).

Кёльн был таким местом, где старина могла оказать на меня подобное безотчетное воздействие (unzuberechnende Wirkung). Руина собора (потому что неготовое произведение равно разрушенному) возбуждала во мне чувства, привычные мне уже со страсбургских времен» (798).

Это замечательное признание вносит некоторый корректив к тому, что мы сказали выше об отвращении Гёте к романтическому чувству прошлого, к «призракам» прошлого, замутняющим настоящее. Оказывается, ему и самому было доступно это чувство.

То чувство слияния прошлого и настоящего в одно, о котором говорит Гёте в приведенном признании, было с л о ж н ы м чувством. В него входил и «романтический» (как мы его условно обозначим), «призрачный» компонент. В известные ранние эпохи творчества Гёте (прежде всего в страсбургский период) этот компонент был сильнее и почти задавал тон всему чувству. Это и создало известную романтичность соответствующих (преимущественно маленьких и только стихотворных) произведений Гёте.

Но рядом с этим условно-романтическим компонентом в чувстве слияния прошлого с настоящим с самого начала существовал

и реалистический компонент (как мы его тоже условно обозначим). Именно благодаря тому, что реалистический компонент существовал с самого начала, чисто романтического чувства времени мы у Гёте нигде не найдем. В дальнейшем развитии Гёте реалистический компонент все усиливается, вытесняет романтический и уже в ранний веймарский период торжествует почти полную победу. Уже здесь проявляется глубокое отвращение Гёте к романтическому компоненту, достигающее особой остроты в период итальянского путешествия. Эволюцию чувства времени у Гёте, сводящуюся к последовательному преодолению романтического компонента и полной победе реалистического, можно было бы проследить на тех произведениях, которые из раннего периода перешли в поздний, прежде всего на «Фаусте» и отчасти на «Эгмонте».

В процессе этого развития чувства времени Гёте преодолевает те моменты призрачного («Gespenstermässiges»), жуткого («Unerfreuliches») и безотчетного («Unzuberechnendes»), которые были сильны в его первоначальном чувстве слияния прошлого и настоящего в одно (целое). Но самое чувство слияния времен оставалось в полной и неувядаемой силе и свежести до конца его жизни, расцветая в подлинную полноту времени. Призрачное, жуткое и безотчетное в нем преодолевалось уже раскрытыми нами структурными моментами видения времени: моментом существенной связи прошлого с настоящим, моментом необходимости прошлого и необходимости его места в линии непрерывного развития, моментом творческой действенности прошлого и, наконец, моментом связи прошлого и настоящего с необходимым будущим.

Свежий ветер будущего все сильнее и сильнее проникает в чувство времени Гёте, очищая его от всего темного, призрачного, безотчетного; и, может быть, сильнее всего ощущаем мы дуновение этого ветра в «Годах странствований Вильгельма Мейстера» (и в последних сценах II части «Фауста»). Таким образом, у Гёте из смутного и самого его пугающего чувства слияния прошлого с настоящим расцвело исключительное в мировой литературе по силе и в то же время по четкой ясности реалистическое чувство времени.

Остановимся на вопросе хронотопичности видения местности, пейзажа у Гёте. Местность его видящий глаз насыщает временем, притом творческим, исторически продуктивным временем. Как мы уже говорили, точка зрения человека-строителя

определяет созерцание и понимание пейзажа у Гёте. Творческое воображение его при этом обуздывает себя, подчиняет себя необходимости данной местности, железной логике ее историко-географического бытия.

Гёте прежде всего стремится проникнуть в эту геологическую и географическую логику бытия местности, причем эта логика должна быть с начала и до конца зримой, осмысленно-наглядной. Для этого у него был свой первоначальный способ ориентации.

В «Поэзии и правде» в связи со своим путешествием по Эльзасу он рассказывает: «Уже во время моих немногочисленных странствований по (миру) земле я заметил, как это важно постоянно следить за направлением течения вод; даже в отношении самого маленького ручья (необходимо) осведомляться, куда он собственно течет. Таким путем достигается четкая обозримость каждого речного бассейна (речной области), в котором находишься, создается понятие о высотах и глубинах, которые находятся в необходимом отношении друг к другу; руководствуясь такой путеводною нитью, помогающей как созерцанию, так и памяти, легче всего разобраться в геологической и политической путанице стран и областей» (736). И в самом начале «Итальянского путешествия»: «Вплоть до Тиршенрейта местность еще продолжает подыматься. Воды текут едущему навстречу, стремясь к Эгеру и к Эльбе. Начиная от Тиршенрейта местность начинает понижаться к югу (в южном направлении) и воды бегут к Дунаю. Я очень быстро составляю понятие (полное представление) о всякой стране, когда я тщательно исследую даже в отношении ничтожнейшего ручейка, куда он течет, к какому речному бассейну он принадлежит. Даже там, где страна велика и необозрима, можно таким путем нащупать мыслями необходимую связь между горами и долинами этой страны» (866). Об этом же своем методе созерцания областей Гёте говорит и в «Анналах» (см., например, с. 1157, 1805 год).

Живой, динамический признак бегущих рек и ручейков дает наглядное представление и о водных бассейнах страны, и об ее рельефе, и об ее естественных границах и естественных связях, об ее водных и сухих путях и перевалах, о плодородных и сухих местах и т. д. Это не абстрактный геологический и географический ландшафт — в нем для Гёте раскрываются потенции исторической жизни; это — арена исторического события, это — твердо очерченные границы того пространственного русла, по которому

потечет поток исторического времени. В живую наглядно-зримую систему вод, гор, долин, границ и путей помещается исторически деятельный человек: строящий, осушающий болота, прокладывающий пути через горы и реки, разрабатывающий горные недра, обрабатывающий орошаемые долины и т. д. Обеспечен существенный и необходимый характер исторической деятельности человека. И если он будет вести войны, то будет понятно, как он их будет вести (т. е. и здесь будет необходимость).

В «Анналах» за 1817 год Гёте рассказывает: «Немалыми прояснениями в области геологии и географии обязан я горной карте Европы, составленной Соррио. Так, мне сразу стало ясно, какая предательская почва в Испании для полководца (с регулярной армией) и какая благоприятная для гверильясов. Я начертил на своей карте Испании ее основной водораздел и мне сразу стали ясны и понятны и каждый путевой маршрут, и каждый военный поход, и каждое начинание регулярного и не регулярного (regelmässig) характера» (1193).

Гёте не хочет и не может видеть и мыслить какой-либо местности, какого-либо природного пейзажа отвлеченно, ради его, так сказать, самодовлеющей природности, его должны осветить человеческая деятельность и исторические события; кусок земного пространства должен быть включен в историю человечества, вне которой он мертв и не понятен, с ним нечего делать. Но, с другой стороны, и с историческим событием, с отвлеченным историческим воспоминанием нечего делать, если оно не локализовано в земном пространстве, если не понятна (не зрима) необходимость его свершения в определенное время и в определенном месте.

Раскрыть эту зримую конкретную необходимость человеческого творчества и исторического события хочет Гёте. Всякое фантазирование, выдумывание, мечтательное воспоминание, отвлеченное суждение должны быть обузданы, подавлены, упразднены, должны уступить место работе глаза, созерцающего необходимость свершения и творчества в определенном месте и в определенное время. «Я только глаза мои держу постоянно открытыми и глубоко впечатляю в себя все предметы. Если бы только можно было, то я хотел бы вовсе не строить никаких суждений» («Итальянское путешествие», с. 901).

И несколько ниже, отметив, как трудно создать себе понятие об античных древностях по сохранившимся руинам, он прибавляет:

«Иначе обстоит дело с тем, что называют “классической почвой” (“classischen Boden”). Если здесь не предаются фантазированию, но берут страну реально, так, как она предлежит взору, то она раскрывается как та решающая арена, которая обусловливает (делает необходимыми) величайшие деяния; и потому до сих пор я всегда пользовался геологической и географической (landschaftlicher) точкой зрения, чтобы подавлять в себе воображение и чувства и сохранять свободное и чистое созерцание местности (“der Localität”). И вот тогда-то удивительнейшим образом с такою живостью вдруг возникает и с т о р и я, что не знаешь, что происходит с тобой, а чувствуешь непреодолимое (величайшее) желание здесь в Риме прочитать Тацита».

Так в правильно понятом, объективно увиденном (без примеси фантазирования) пространстве раскрывается зримая внутренняя необходимость истории (т. е. определенного исторического процесса, событий).

Такой же внутренне необходимый характер имеет для Гёте и творчество античных народов. «Я поднимался на Сполето и оказался на водопроводе (акведуке), который одновременно служит и мостом между двумя горами. Это уже третье произведение древних, которое я вижу, и в нем все тот же большой смысл. В т о р а я п р и р о д а, служащая гражданским целям, — таково строительное искусство древних, таков Амфитеатр, храм, акведук. Только теперь я вижу, с каким правом мне были ненавистны всякие п р о и з в о л ь н о с т и, вроде, например, “Зимнего ящика” на Вейсенштейне, это — н и ч т о р а д и н и ч е г о (“ein Nichts um Nichts”), чудовищная конфектная завертка для конфект; и так с тысячью подобных никчемностей. Все это стоит мертворожденным, ибо то, что не имеет внутренней необходимости существования, не имеет и жизни, оно не может быть великим и никогда не станет великим (большим)».

Человеческое творчество обладает своей внутренней закономерностью, оно должно быть человечным (и граждански целесообразным), но оно должно быть н е о б х о д и м ы м, последовательным и истинным, как природа. Всякая произвольность, выдуманность, отвлеченное фантазирование для Гёте отвратительны.

Не отвлеченно-моральная правота (отвлеченная справедливость, идейность и пр.), а н е о б х о д и м о с т ь творчества и всякого исторического дела важна была для Гёте. Это и проводит резчайшую грань между ним и Шиллером, между ним и большинством

представителей эпохи Просвещения с их отвлеченно-моральными или отвлеченно-разумными критериями.

Необходимость, как мы уже указывали, стала организующим центром гётевского чувства времени. Он хотел стянуть и связать настоящее, прошлое и будущее кольцом необходимости. Эта гётевская необходимость была очень далека как от необходимости рока, так и от механической природной необходимости (в натуралистическом смысле). Она была зримой, конкретной, материальной, но материально-творческой, исторической необходимостью.

Такова прежде всего необходимость в художественном творчестве. В связи с итальянскими письмами Винкельмана Гёте говорит:

«Кроме предметов природы, которая во всех своих частях истинна и последовательна, ничто не говорит так громко, чем след доброго (хорошего) разумного (понимающего) человека (“die Spur eines guten verständigen Mannes”), и чем подлинное искусство, которое так же последовательно, как и природа. Это особенно легко почувствовать здесь, в Риме, где свирепствовало не мало произвольного, где силою власти и денег увековечено не мало нелепостей».

Подлинный след — примета истории — человечна и необходима, в ней пространство и время стянуты в один неразрывный узел. Земное пространство и человеческая история неотделимы друг от друга в целостном конкретном видении Гёте. Это делает историческое время в его творчестве таким густым и материализованным, а пространство таким человечески осмысленным и интенсивным.

Именно в Риме Гёте ощущает особенно остро эту поразительную сгущенность исторического времени, его сращенность с земным пространством:

«Особенно история читается здесь совсем иначе, чем в любом другом месте земли. В других местах историю вычитывают как бы извне вовнутрь; здесь же кажется, будто вчитываешь ее изнутри вовне: все располагается вокруг нас и снова исходит из нас. И это распространяется не только на одну римскую историю, но и на всю мировую историю. Ведь отсюда я могу сопровождать завоевателей вплоть до Везера и вплоть до Евфрата...» (с. 911).

Или еще: «Здесь со мной происходит то же, что когда-то произошло для меня с естествознанием, потому что к этому месту примыкает вся мировая история, и я считаю вторым днем своего

рождения, истинным возрождением, тот день, когда я впервые вступил на почву Рима» (с. 909).

А в другом месте, оправдывая свое намерение посетить Сицилию, он говорит: «Сицилия указывает на Азию и Африку. Самому стоять в этой удивительной точке, откуда исходит так много радиусов мировой истории, — есть нечто далеко не маловажное».

Сгущенность исторического времени на небольшом участке земли в Риме, зримое сосуществование различных эпох в нем, делает созерцающего как бы участником великого совета мировых судеб. Рим — великий хронотоп человеческой истории:

«Когда созерцаешь такое явление бытия (“Existenz”), которое старше двух тысяч лет, где с течением веков все так многообразно и в корне изменялось и где все же остались еще та же земля, та же гора, часто даже та же колонна и стена, а в народе еще и живые следы старого характера, то, когда созерцаешь все это, становишься соучастником великих постановлений (“Rathschlüsse”) судьбы; но в начале наблюдателю трудно распутать, как Рим следует за Римом (напластовывается на Рим), причем не только новое следует за старым, но и различные эпохи старого и нового следуют друг за другом (чередуясь между собой)» (с. 903).

Синхронизм, сосуществование времен в одной точке пространства, пространства Рима, раскрывает для Гёте «полноту времени», как он ощущал ее в свой классический период («Итальянское путешествие» — кульминационный пункт его):

«Для меня это обхождение (“Umgang” с искусством и архитектурой в Риме) создало (пробудило) чувство, понятие, созерцание того, что можно в высшем смысле назвать действительностью классической почвы. Я понимаю под этим *чувственно-духовное* убеждение, что *великое здесь было, есть и будет.* То же, что величайшее и прекраснейшее преходяще, лежит в природе времени и во взаимном необусловленном противодействии моральных и физических элементов. При самом общем созерцании мы не можем печально проходить мимо разрушенного, скорее нужно радоваться, что так много еще сохранилось, так много снова восстановлено, роскошнее и избыточнее, чем это было когда-либо раньше.

Собор св. Петра безусловно мощно задуман и, пожалуй, мощнее и смелее, чем любой древний храм; и перед нашими глазами лежало не только то, что две тысячи лет должны были раз-

рушить, но и то, что снова могла создать более высокая ступень развития.

Даже самое колебание художественного вкуса, стремление к простому величию (к величавой простоте) и возвращение назад к разнообразному маленькому (к многообразию и сложности в малом — “vervielfachten Kleineren”), — указывало на жизнь и движение; история искусства и человеческая история синхронистически стояли перед нашими глазами.

Нас не должно угнетать сознание того, что великое преходяще. Скорее напротив, если мы находим, что прошлое *было* великим, то это должно побудить нас самих создать нечто значительное; пусть оно затем, хотя бы тоже уже в развалинах, пробудит благородную деятельность наших потомков; как наши предки пробуждают ее в нас» (с. 1005).

Мы привели эту длинную цитату, чтобы ею как итоговой заключить приведенный нами ряд цитат. К сожалению, в этом итоге римских впечатлений Гёте не повторил мотива необходимости, который являлся для него действительным связующим звеном времен. Поэтому заключительный абзац цитаты, вводящий новый мотив исторических поколений (мы встретимся с ним в более глубокой трактовке в «Вильгельме Мейстере»), несколько упрощает и снижает — в духе «Идей» Гердера — историческое видение Гёте.

Подведем итоги нашего предварительного анализа видения времени Гёте. Основные черты этого видения: слияние времен (прошлого с настоящим), полнота и четкость зримости времени в пространстве, неотрывность времени события от конкретного места его свершения («Localität und Geschichte»), зримая существенная связь времен (настоящего и прошлого), творчески-активный характер времени (прошлого в настоящем и самого настоящего), необходимость, проникающая время, связывающая время с пространством и времена между собой, наконец, на основе проникающей локализованное время необходимости включение будущего, завершающего полноту времени в образах Гёте.

Необходимо особо выделить и подчеркнуть моменты необходимости и полноты времени. Гёте, тесно и существенно связанный с чувством времени, пробудившимся в XVIII-м веке и на немецкой почве достигшим своей вершины у Лессинга, Винкельмана и Гердера, в этих двух моментах преодолевает ограниченность эпохи Просвещения, ее абстрактную мораль-

ность, разумность и утопичность. С другой стороны, понимание необходимости как человечески творческой, исторической необходимости («вторая природа» — акведук, служащий мостом между двумя горами) отделяет его от механистического материализма Гольбаха и других (см. его отзыв о «Системе природы» в <одиннадцатой> книге «Поэзии и правды»). Эти же два момента резко отделяют Гёте и от последующей романтической историчности.

Все сказанное раскрывает нам исключительную хронотопичность видения и мышления Гёте во всех областях и сферах его многостороннейшей деятельности. Все, что он видел, он видел не «sub specie aeternitatis» («под углом зрения вечности»), как его учитель Спиноза, а во времени и во власти времени. Но власть этого времени — продуктивно-творческая власть. Все — от отвлеченнейшей идеи до осколка камня на берегу ручья — несет на себе печать времени, насыщено временем и в нем обретает свою форму и свой смысл. Поэтому все интенсивно в мире Гёте: в нем нет мертвых, неподвижных, застывших мест, нет неизменного фона, не участвующей в действии и становлении (в событиях) декорации и обстановки. С другой стороны, это время во всех своих существенных моментах локализовано в конкретном пространстве, запечатлено в нем; таких событий, сюжетов, временных мотивов, которые были бы равнодушны к определенному пространственному месту свершения, которые могли бы совершиться везде и нигде («вечные» сюжеты и мотивы), нет в мире Гёте. Все в этом мире — «времяпространство», подлинный хронотоп.

Отсюда неповторимо-конкретный и зримый мир человеческого пространства и человеческой истории, к которому отнесены все образы творческого воображения Гёте, который служит подвижным фоном и неисчерпаемым источником его художественного видения и изображения. Все зримо, все конкретно, все телесно, все материально в этом мире, и в то же время все интенсивно, осмысленно и творчески необходимо.

Большая эпическая форма (большой эпос), в том числе и роман, должна давать целостную картину мира и жизни, должна отразить весь мир и всю жизнь. В романе весь мир и вся жизнь даются в разрезе целостности эпохи. Изображенные в романе события должны как-то замещать собою всю жизнь эпохи. В этой способности замещать реальное целое — их художественная существенность. Но степени этой существенности и, следовательно, художественной значительности романа бывают

весьма различными. Они прежде всего зависят от степени реалистического проникновения в эту реальную целостность мира, от которой отвлечена оформленная в романном целом существенность. «Весь мир» и его история как та реальность, которая противостояла художнику-романисту, ко времени Гёте глубоко и существенно изменились. Еще три века тому назад «весь мир» был своеобразным символом, который не мог быть адекватно отображен никакой моделью, никакой картой или глобусом. В этом символе «весь мир» зримое и познанное, плотно-реальное, было маленьким и прерывным клочком земного пространства и таким же небольшим и разорванным отрезком реального времени, все остальное зыбко терялось в тумане, перемешивалось и переплеталось с «потусторонними мирами», с отрешенно-идеальным, фантастическим, утопическим. Дело было не только в том, что потустороннее и фантастическое восполняло бедную реальность и объединяло и закругляло в мифологическое целое клочки реальности. Потустороннее дезорганизовало и обескровило эту наличную реальность. Реальную компактность мира рассасывала, разлагала примесь «потустороннего», мешала собраться и округлиться реальному миру и реальной истории в единое, компактное и полное целое. Потустороннее будущее, оторванное от горизонтали земного пространства и времени, поднималось как потусторонняя вертикаль к реальному потоку времени, обескровливая реальное будущее и земное пространство как арену этого реального будущего, придавая всему символическое значение, обесценивая и отбрасывая все то, что не поддавалось символическому осмысливанию.

В эпоху Возрождения «весь мир» начал сгущаться в реальное и компактное целое. Земля прочно округлилась и заняла определенное место в реальном пространстве вселенной, сама она начала приобретать географическую определенность (далеко еще не полную) и историческую осмысленность (еще более не полную). И вот у Раблэ и у Сервантеса мы видим существенное сгущение реальности, уже не обескровленной потусторонним округлением; но реальность эта подымается еще на очень зыбком и туманном фоне целого мира и человеческой истории.

Процесс закругления, восполнения и оцельнения реального мира достиг своего первоначального завершения в XVIII-м веке, и именно ко времени Гёте. Определилось положение земного шара в солнечной системе и его отношение к другим мирам этой системы, определился его размер, моря и материки, геологиче-

ский состав, его страны, его породы, его пути сообщения и т. п., стал он осмысленным и реально исторически. Дело не в количестве великих открытий, новых путешествий, приобретенных знаний, а дело в том новом к а ч е с т в е постижения реальности мира, которое явилось в результате всего этого: новое, р е а л ь н о е единство и целостность мира из факта отвлеченного сознания, теоретических построений и р е д к и х к н и г стали фактом конкретного (обычного) сознания и практической ориентации, фактом обычных книг и каждодневных размышлений, связались с устоявшимися зрительными образами, стали наглядно-зримым единством; для того, что не обладало непосредственной зримостью, могли быть найдены зрительные эквиваленты. Величайшую роль в этой конкретизации и онаглядненении сыграл безмерно выросший реальный, материальный контакт (экономический и на его основе культурный) почти со всем географическим миром и технический контакт со сложными силами природы (зримый эффект применения этих сил). Такая вещь, как закон тяготения Ньютона, помимо своего прямого естественнонаучного и философского значения, оказала исключительное содействие онаглядненению мира, она делала почти наглядно-зримым и ощутимым новое единство реального мира, новую природную закономерность его.

18-й век, самый абстрактный и антиисторический, на самом деле был временем конкретизации и онаглядненения нового, реального мира и его истории. Из мира мудреца и ученого он становился миром обыденного рабочего сознания передового человека.

Философская и публицистическая борьба просветителей с религией и со всем потусторонним и авторитарным, что пропитало воззрения, искусство, быт, строй и т. п., сыграла громадную роль в этом процессе очищения и сгущения реальности. Ближайшим образом мир в результате просветительской критики как будто становился качественно беднее, действительно реального в нем оказывалось гораздо меньше, чем думали раньше, абсолютная масса реальности, действительного бытия стала как будто меньше, сжалась; мир стал беднее и суше. Но эта абстрактная отрицательная критика просветителей, рассеивая остатки потусторонних спаек и мифического единства, помогала реальности собираться и сгущаться в зримое целое нового мира. В сгущающейся реальности раскрывались новые стороны и бесконечные перспективы. И эта положительная продуктивность эпохи Просвещения достигает одной из своих вершин в творчестве Гёте.

Этот < процесс > завершающегося округления и оцельнения реального мира можно проследить в творческой биографии Гёте. Здесь не место входить в это сколько-нибудь подробно. Хорошая горная карта Европы была для него еще событием. Удельный вес путешествий, других географических книг (их удельный вес был велик уже в библиотеке отца Гёте), археологических и книг по истории (особенно по истории искусства) в рабочей библиотеке Гёте был очень велик. Этот процесс конкретизации, онагляднения, оцельнения, повторяем, еще только завершался. Отсюда такая удивительная свежесть и выпуклость всего этого у Гёте. Новыми были «исторические радиусы» из Рима и из Сицилии, новым и свежим было самое ощущение полноты *мировой* истории (Гердер).

Впервые в романах Гёте (в «Годах учения» и в «Годах странствований») целостность мира и жизни в разрезе эпохи отнесена к этому новому конкретизованному, онаглядненному, оцельненному реальному миру. За целым романа стоит эта большая реальная целостность мира и истории. Всякий большой роман во все эпохи своего развития был энциклопедичен. Энциклопедичен «Гаргантюа и Пантагрюэль», энциклопедичен «Дон Кихот», энциклопедичен большой роман барокко (нечего и говорить об «Амадисе» и о «Пальмеринах»). Но в романах Возрождения, в поздних рыцарских романах («Амадис») и в романах барокко — это именно энциклопедичность, носящая отвлеченно-книжный характер, за ней не было *модели* мирового целого.

Поэтому и отбор существенного и его закругление в романное целое носили до середины XVIII-го века (до Фильдинга, Стерна, Гёте) иной характер.

Конечно, то существенное сгущение целого жизни, каким должен быть роман (и вообще большой эпос), вовсе не есть конспективное изложение всего этого целого, резюме всех его частей. Об этом не может быть и речи. Нет этого, конечно, и в романах Гёте. Действие здесь происходит на ограниченном участке земного пространства и охватывает весьма короткий отрезок исторического времени. Но тем не менее за миром романа все время стоит здесь этот новый оцельненный мир; ведь он посылает в роман своих представителей-заместителей, которые и отражают его новую и реальную полноту и конкретность (географическую и историческую — в наиболее широком смысле этих слов). Далеко не все упомянуто в самом романе, но компактная целостность реального мира чувствуется за каждым образом его; каждый об-

раз именно в этом мире живет и обретает свою форму. Реальная полнота мира определяет и самый тип существенности. Роман, правда, включает еще в себя утопические и символические элементы, но и характер и функции их стали совершенно иными. Весь характер образов романа определяется тем новым отношением, в которое они вступили к новой же реальной целостности мира.

Мы вкратце коснемся здесь этого нового отношения к новому миру на материале творческих замыслов Гёте (анализ романов — дело последующего).

В своих автобиографических сочинениях — в «Поэзии и правде», в «Итальянском путешествии», в «Анналах» — Гёте подробно рассказывает о ряде своих художественных замыслов, которые либо вовсе не были осуществлены «на бумаге», либо осуществлены лишь фрагментарно. Таковы «Магомет», «Вечный жид», «Навзикая», «Телль», «Пюрмонт» (как мы его называем условно), наконец, детская сказка «Новый Парис» и детский же многоязычный роман в письмах. Мы остановимся на некоторых из них как на более характерных для хронотопичности художественного воображения Гёте.

Характерна одной своей чертою уже детская сказка «Новый Парис» («Поэзия и правда», книга II). Эта черта — точное обозначение того реального места, где происходило изображенное в сказке сказочное событие: часть городской стены Франкфурта, носящая название «дурной стены»; здесь действительно находились ниша с фонтаном, доска с надписью, вделанная в стену, за стеной поднимались старые орешники. Сказка прибавляла к этим действительным приметам места таинственную калитку и сближала между собой нишу с фонтаном, орешники и доску. В дальнейшем эти три предмета якобы перемещались, то снова сближаясь, то удаляясь друг от друга. Это смешение реальных пространственных примет со сказочными создавало своеобразную прелесть сказки: сказочный сюжет вплетался в зримую реальную действительность, как бы непосредственно возникал из этой древней «дурной стены», окруженной какими-то легендами, с ее фонтаном в глубокой нише, старыми орешниками и вделанной доской. И эта черта сказки оказала особое воздействие и на маленьких слушателей Гёте: каждый из них совершал паломничество к «дурной стене» и осматривал реальные приметы — нишу, фонтан, орешники. Этой сказкой Гёте создал как бы «местную

легенду», на основе которой сложился как бы маленький «местный культ» (паломничество к «дурной стене»).

Сказка эта создавалась Гёте в 1757—1758 годах. Через три-четыре года (1761—1762) такой же «местный культ», но уже в больших масштабах был создан на берегах Женевского озера, на месте совершения событий «Новой Элоизы» Руссо. Аналогичный «местный культ» был создан раньше «Клариссой Гарлоу» Ричардсона, позже будет создан «местный культ» Вертера; у нас подобный культ был связан с «Бедной Лизой» Карамзина.

Эти своеобразные «местные культы», вызванные к жизни литературными произведениями, — характерная особенность второй половины 18-го века, говорящая об известной переориентации художественного образа по отношению к реальной действительности. Художественный образ почувствовал как бы органическое стремление прикрепиться к определенному времени, а главное — к определенному конкретному и наглядно-зримому месту пространства. Дело здесь не в художественной реалистичности образа самого по себе (что вовсе не требует, конечно, точной географической определенности, «невымышленности» места действия). Для указанной эпохи характерна именно непосредственная географическая реальность образа, и не столько даже его внутреннее правдоподобие, сколько представление о нем как о действительно бывшем, т. е. в реальном времени совершившемся событии (отсюда и, в частности, характерное для сентиментализма отношение к художественному образу человека как к живому человеку, художественно намеренный «наивный реализм» образа и его восприятия публикой). Отношение художественного образа к новому, географически и исторически конкретному и онаглядненному миру проявляется здесь в элементарной, но зато четкой и тоже наглядной форме. Эти «местные культы» прежде всего свидетельствуют о совершенно новом ощущении пространства и времени в художественном произведении.

Стремление к конкретной географической локализации проявляется и в том еще детском многоязычном романе Гёте, над которым он работал несколько позже (см. «Поэзия и правда», кн. 4-я). «Для этой удивительной формы (т. е. многоязычный роман в письмах), — говорит он, — я подыскивал какое-нибудь содержание, штудируя географию тех местностей, где проживали порождения моей фантазии; к сухим географическим данным я примышлял при этом различные человеческие подробности

(“allerlei Menschlichkeiten”), которые находились бы в некотором сродстве с характерами и занятиями моих персонажей» (см. с. 648). И здесь, как видим, проявляется то же характерное очеловечение конкретных географических местностей.

В «Итальянском путешествии» Гёте рассказывает о возникновении и о характере замысла драмы «Навзикая». Замысел этот сложился в Сицилии, где образы «Одиссеи» непосредственно возникали перед Гёте из морского и островного пейзажа этой страны. «Эта простая фабула (задуманной “Навзикаи”), — говорит Гёте, — должна была стать привлекательной, благодаря богатству подчиненных мотивов и в особенности благодаря морскому и островному характеру изображения и благодаря особому тону его» (с. 957). И несколько ниже: «Только теперь, когда мой дух воочию владеет всеми этими побережьями и предгорьями, заливами и бухтами, островами и мысами, скалами и дюнами (песчаными косами), курчавыми холмами (покрытыми кустарником), нежными лугами, плодородными полями, разубранными садами, взлелеянными деревьями, свисающими кистями винограда, облачными горами и вечно-веселыми долинами, рифами и мелями (утесами и рифами) и обтекающим все это морем, со всей его изменчивостью и разнообразием, — только теперь “Одиссея” стала для меня живым словом» (с. 964).

Еще более характерен в этом отношении замысел «Вильгельма Телля». Образы этого замысла прямо возникли из живого созерцания соответствующих исторических местностей Швейцарии. В «Анналах» Гёте рассказывает: «Когда по дороге туда и обратно (во время путешествия по Швейцарии, 1797) я снова свободным и открытым глазом обозрел Фирвальдштетское озеро, Швиц, Флюелен и Альтдорф, они понудили мое воображение населить персонажами эти местности, представляющие собой такой грандиозный (“ungeheure”) ландшафт. И какие другие персонажи могли представиться моему воображению быстрее, чем образ Телля и его смелых (героических) современников?» (см. «Анналы», с. 1152). Сам Телль представился Гёте воплощением народа («eine Art von Demos»), в образе колоссальной силы носильщика тяжестей, всю жизнь занимающегося переноской тяжелых звериных шкур и других товаров через родные горы.

Наконец, остановимся на замысле, возникшем у Гёте во время его пребывания в Пюрмонте.

Местность Пюрмонта насыщена историческим временем. О ней имеются упоминания у римских писателей. Сюда доходили

форпосты Рима; здесь проходил один из тех радиусов мировой истории, которые Гёте созерцал из Рима. Сохранились еще древние валы; холмы и долины говорят о происходивших здесь сражениях; остатки старины сохранились и в этимологии названий различных мест и гор и в обычаях населения, повсюду приметы исторического прошлого, проникающего пространство. «Здесь чувствуешь себя словно замкнутым в магический круг, — говорит Гёте, — отождествляешь прошлое с настоящим, созерцаешь всеобщую пространственность сквозь призму данного ближайшего пространственного окружения и, наконец, чувствуешь себя в приятном состоянии, так как на один миг начинает казаться, что неуловимейшее стало предметом непосредственного созерцания» («Анналы», с. 1135).

Здесь, в этих специфических условиях, и возникает замысел произведения, которое должно было быть написано в стиле конца 16-го века. Вся набросанная Гёте схема сюжета тончайшим образом переплетается с мотивами местности и ее, так сказать, исторической трансформации. Изображается стихийное движение народа к чудесному источнику Пюрмонта. Во главе движения становится рыцарь, он организует его и приводит народ в Пюрмонт. Показывается социальное и характерологическое многообразие пришедших народных масс. Существенный момент — изображение строительства нового поселения и параллельная социальная дифференциация и выделение знати («благородных»). Основная тема — работа творчески-организующей человеческой воли над сырым материалом стихийного массового движения. В результате — возникновение нового города на древнем историческом месте Пюрмонта. В заключение вводится мотив будущего величия Пюрмонта в форме прорицания трех странных пришельцев — юноши, мужа и старца (символ исторических поколений). Весь этот замысел есть не что иное, как попытка превратить в сюжет ту исторически-творческую волю — и стихийно-массовую народа и организующую волю вождей, — непосредственно зримым следом которой является Пюрмонт, или, другими словами, «неуловимейшее» течение исторического времени схватить и закрепить «непосредственным созерцанием».

Таковы неосуществленные творческие замыслы Гёте. Все они глубоко хронотопичны. Время и пространство сливаются здесь в неразрывное единство как в самом сюжете, так и в отдельных образах его. Исходной точкой творческого воображения в большинстве случаев служит определенная и совершенно конкретная

местность. Но это не отвлеченный пейзаж, проникнутый настроением созерцающего, — нет, это кусок человеческой истории, сгущенное в пространстве историческое время. Поэтому сюжет (совокупность изображаемых событий) и действующие лица не приходят в него извне, не примышляются к пейзажу, а раскрываются в нем как с самого начала в нем присутствующие, как те творческие силы, которые оформили, очеловечили этот пейзаж, сделали его говорящим следом движения истории (исторического времени) и до известной степени предопределили и дальнейший ход ее, или как те творческие силы, в которых нуждается данная местность как в организаторах и продолжателях воплощенного в ней исторического процесса.

Такой подход к местности и к истории, их неразрывное единство и взаимопроникновение стали возможными лишь потому, что местность перестала быть частью абстрактной природы и частью неопределенного, прерывного и лишь символически закругленного (восполненного) мира, а событие перестало быть отрезком такого же неопределенного, всюду себе равного, обратимого и символически восполняемого времени. Местность стала незаместимою частью географически и исторически определенного мира, в о т   э т о г о, совершенно реального и принципиально обозримого мира человеческой истории, а событие стало существенным и не переместимым во времени моментом этой определенной человеческой истории, совершающейся в этом, и только в этом, географически определенном человеческом мире. В результате этого процесса взаимной конкретизации и взаимопроникновения мир и история не стали беднее и меньше; напротив, они сгустились, уплотнились и наполнились творческими возможностями дальнейшего бесконечного реального становления и развития. Мир Гёте — это п р о р а с т а ю щ е е   с е м я, до конца реальное, налично-зримое и в то же время полное реальным же растущим из него будущим.

Вот это-то новое ощущение пространства и времени и привело к существенному изменению ориентации художественного образа: он почувствовал непреодолимую тягу к определенному месту и к определенному времени в этом ставшем определенным и реальным мире. И эта новая ориентация проявляется как в элементарной (но четкой) форме наивно-реалистических «местных культов» литературных героев, так и в более глубокой и сложной форме в таких произведениях, как «Вильгельм Мейстер», лежащих на границе между романом и новым большим эпосом.

Коснемся еще одной, несколько более ранней ступени развития чувства времени в XVIII-м веке, как она представлена у Ж. Ж. Руссо.

Художественное воображение Руссо было также хронотопично. Он открыл для литературы (и именно для романа) особый и очень важный хронотоп — «природу» (правда, это открытие, как и все настоящие открытия, было подготовлено веками предшествующего развития). Он глубоко умел чувствовать время в природе. Время природы и время человеческой жизни вступили у него в теснейшее взаимодействие и взаимопроникновение. Но момент реальной историчности времени был еще очень слаб. От циклического фона природного времени для него отделились только идиллическое время (также еще циклическое) и время биографическое, уже преодолевающее цикличность, но еще не вливающееся до конца в реальное историческое время. Поэтому и момент творчески-исторической необходимости был Руссо почти вовсе чужд.

Созерцая пейзаж, Руссо, как и Гёте, населяет его образами людей, очеловечивает его. Но люди эти — не творцы и не строители, а люди идиллической и индивидуально-биографической жизни. Отсюда и сюжетность у него бедная (в большинстве случаев — любовь с ее страданиями и радостями и идиллический труд); и будущее у него носит утопический характер «золотого века» (историческая инверсия) и лишено творческой необходимости.

Во время своего пешего путешествия в Турин Руссо любуется деревенским пейзажем и населяет его образами своего воображения. «Я представлял себе, — рассказывает он в “Исповеди”, — в хижинах сельские трапезы, в лугах — резвые игры, близ воды — купанье, прогулки, рыбную ловлю, на деревьях — очаровательные плоды, под их тенью страстные tête à tête, на горах — чаны с молоком и сливками, милую праздность, покой, простоту, удовольствие бродить, сам не зная куда» (см. «Исповедь», 1, I)

В письме к Мальзербу (от 26 января 1762 года) утопический момент в художественном воображении Руссо выступает еще ярче:

«Я населил ее (т. е. прекрасную природу) скоро существами, которые пришлись мне по душе... и перенес в убежища природы людей, достойных ее обитать. Я образовал себе прелестное общество... фантазия моя возродила золотой век, и, наполняя эти прекрасные дни всеми сценами моей жизни, оставившими во мне сладкое воспоминание, а также всеми теми, которые мое сердце

могло желать еще, я чувствовал себя растроганным до слез, думая об истинных удовольствиях человечества, столь очаровательных и столь чистых, которые теперь так далеки от людей» (цитирую по книге М. Н. Розанова «Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в.», т. 1. М., 1910, с. 50).

Эти признания Руссо уже и сами по себе очень показательны, но особенно яркими становятся они при сопоставлении с соответствующими признаниями Гёте, приведенными нами выше.

Вместо человека — творца и строителя появляется здесь идиллический человек наслаждения, игры и любви. Природа, как бы минуя историю с ее прошлым и настоящим, непосредственно дает место «золотому веку», т. е. утопическому прошлому, перенесенному в утопическое будущее. Чистая и блаженная природа дает место чистым и блаженным людям. Желанное, идеальное оторвано здесь от реального времени и от необходимости: оно не необходимо, оно только желанно. Поэтому и время всех этих игр, сельских трапез, страстных свиданий и т. п. лишено реальной длительности и необратимости. Если внутри идиллического дня и есть смена утра, вечера, ночи, — то все идиллические дни похожи друг на друга, повторяют друг друга. Вполне понятно также, что подобное созерцание нисколько не сдерживает проникновения в созерцаемое субъективных желаний, эмоций, личных воспоминаний, фантазирования, т. е. всего того, что обуздывал и подавлял в своем созерцании Гёте, стремясь видеть независимую от его желаний и чувств необходимость свершения.

Конечно, особенности чувства времени, и даже природного времени, у Руссо сказанным далеко не исчерпываются. В его романе и в его автобиографических сочинениях раскрываются другие, и более глубокие и существенные, стороны ощущения времени: он знал и трудовое идиллическое время, и время биографическое, и семейно-биографическое, он внес новые и существенные моменты в понимание возрастов человека и т. д. Всех этих моментов нам еще придется коснуться в дальнейшем.

Вторая половина XVIII-го века в Англии и в Германии характеризуется, как известно, повышенным интересом к фольклору; можно с известным правом говорить даже об открытии фольклора для литературы, совершенном в эту эпоху. При этом дело прежде всего шло о национальном и местном (в пределах национального) фольклоре. Народная песня, сказка, героическая и историческая легенда и сага были прежде всего новым и могучим средством очеловечения и интенсификации

родного пространства. С фольклором в литературу ворвалась новая мощная и чрезвычайно продуктивная волна народно-исторического времени, оказавшего громадное влияние на развитие исторического мировоззрения вообще и в частности на развитие исторического романа.

Фольклор вообще насыщен временем; все образы его глубоко хронотопичны. Время в фольклоре, полнота времени в нем, фольклорное будущее, фольклорные человеческие измерители времени — все это очень важные и насущные проблемы. Здесь мы, конечно, не можем их касаться, хотя фольклорное <время> и оказало громадное и продуктивное влияние на литературу.

Нас здесь интересует другая сторона дела: использование местного фольклора, в особенности героической и исторической легенды и саги, для интенсификации родной почвы в процессе подготовки исторического романа. Местный фольклор осмысливает и насыщает пространство временем, втягивает его в историю.

В этом отношении очень характерным на античной почве было использование местных мифов Пиндаром. Путем сложного и искусного переплетения местных мифов с общеэллинскими он приобщал каждый уголок Греции с сохранением всего его местного богатства *единству* греческого мира. Каждый источник, холмик, рощица, излучина береговой полосы имели свою легенду, свое воспоминание, свое событие, своего героя. Эти местные мифы Пиндар с помощью искусных ассоциаций, метафорических соответствий, генеалогических связей сплетал с общеэллинскими мифами, создавал единую и плотную ткань, охватывающую всю греческую землю и дающую как бы народнопоэтическую замену недостающего политического единства.

Подобное же использование местного фольклора, правда в иных исторических условиях и с другими целями, мы находим у Вальтер Скотта.

Для Вальтер Скотта характерно стремление именно к локальному фольклору. Он исходил свою родную Шотландию, в особенности ее пограничные с Англией области, знал каждую излучину знаменитого Твида, каждую развалину замка, причем все это было освящено для него легендой, песней, балладой. Каждый клочок земли был насыщен для него определенными событиями местных легенд, был глубоко интенсифицирован легендарным временем, и — с другой стороны — всякое событие было строго

локализовано, сгущено в пространственных приметах. Его глаз умел видеть время в пространстве.

Но это время у Вальтер Скотта в тот ранний период его творчества, когда он создавал «Песни шотландских пограничников» и свои поэмы («Песнь последнего менестреля», «Ночь накануне Иванова дня», «Госпожа с озера» и др.), имело еще характер замкнутого прошлого. В этом существенное отличие его от Гёте. Это прошлое, читаемое Вальтер Скоттом в развалинах и в различных подробностях шотландского пейзажа, не было творчески действенным в настоящем, оно довлело себе, было замкнутым миром специфического прошлого; видимое же настоящее лишь вызывало воспоминание об этом прошлом, было хранилищем не самого прошлого в его еще живой и действенной форме, но хранилищем именно воспоминаний о нем. Поэтому полнота времени даже в лучших фольклорных поэмах Вальтер Скотта — минимальна.

В последующий, «романный» период своего творчества Вальтер Скотт преодолевает это ограничение (правда, все же не до самого конца). От предшествующего периода сохраняется глубокая хронотопичность его художественного мышления, умение читать время в пространстве, сохраняются элементы фольклорной окраски времени (народно-исторического времени); и все эти моменты оказываются чрезвычайно продуктивными для исторического романа. Одновременно с этим происходит освоение романных разновидностей предшествующего развития этого жанра, в особенности готического и семейно-биографического романа, и, наконец, освоение исторической драмы. На этой почве и преодолевается замкнутость прошлого и достигается полнота времени, необходимая для исторического романа.

Мы вкратце очертили один из важнейших этапов на пути освоения реального исторического времени литературой, этап, представленный прежде всего могучей фигурою Гёте. Вместе с тем, думается нам, уяснилась и исключительная важность самой проблемы освоения времени в литературе и, в особенности, в романе.

Для более глубокого изучения истории реализма проблема освоения времени представляется нам чрезвычайно продуктивной. Буржуазное литературоведение если и могло ставить эту проблему, то только в формальном плане. Менее всего вопрос мог идти о художественном освоении того реального исторического

времени с его реальным необходимым будущим, которое было раскрыто и познано историческим материализмом.

Да и самое развитие буржуазной литературы, после тех вершин, которые были достигнуты в реализме 30—40-х годов, все дальше и дальше отходило от освоения реального времени; литература, можно сказать, ограждалась от него и не только не искала примет этого реального времени, но, напротив, их-то и старалась затуманить, или вовсе вывести из поля своего художественного зрения.

Но проблема времени и для этой литературы остается пробным камнем и мерилом ее отхода от реализма.

В этом отношении чрезвычайно показательны такие явления, как Марсель Пруст. Время — главный герой его многотомного романа. И это очень характерно. Оно оторвалось от своего реального исторического наполнения, стало чисто субъективною длительностью, в которой историческое событие и микроскопические интимнейшие комнатные переживания имеют одинаковую весомость. Это субъективное время можно уложить в ореховую скорлупу и можно растянуть на любое количество томов. Ему присуща та же дурная бесконечность, которая характерна и для его, казалось бы, антипода — для «многотомного» авантюрного времени.

Не менее показательны и такие явления, как Джеймс Джойс, Хемингуей и вся так называемая «литература потока сознания». Джеймс Джойс — это почти какая-то предельная точка отхода от реального времени и всех его реальных исторических измерителей. По сравнению с Джойсом даже циклическое время какого-нибудь реакционного регионалиста представляется верхом исторической осмысленности. Джойс доказал, что один пустой день действительно равен пустой вечности.

С другой стороны, очень показательны попытки Дос-Пассоса выбраться из тупикового времени «литературы потока сознания» и пробиться к реальному историческому времени (см. его «42-я параллель» и «1919 год»).

В свете проблемы освоения времени все эти явления литературы найдут надлежащую оценку и надлежащее место в историческом ряду развития романа.

Раскрывая проблему в р е м е н и в литературе, мы до сих пор намеренно оставляли в стороне другую большую реальность литературы — о б р а з ч е л о в е к а, образ человека, осмысливающего и измеряющего пространство и время (точнее — времяпро-

странство, т. е. хронотоп). Между тем время совершенно неотделимо от образа человека. Всякие изменения в художественной трактовке времени неизбежно связаны с соответствующими изменениями в построении образа человека. Поэтому и путь освоения реального исторического времени есть вместе с тем и путь к реальному образу исторического человека.

Только в реальном историческом времени раскрывается все историческое богатство человека, все заложенные в нем возможности бесконечного развития и совершенствования, вместе с тем здесь же раскрывается и все то, что реально ограничивает человека в каждый данный момент исторического развития. Поэтому только в этом времени и возможна глубокая постановка и разрешение — в художественной плоскости — проблемы свободы и необходимости. При более правильном понимании соотношения исторических ограничений человека (его, так сказать, исторической бедности) с заложенными в нем возможностями дальнейшего развития (его потенциального богатства) возможно существенное и глубокое изображение с т а н о в л е н и я человека, р о с т а его (в отмеренных для классового общества пределах). Наконец, только в реальном историческом времени может быть раскрыта т в о р ч е с к а я и н и ц и а т и в н о с т ь в образе человека (вне этого времени человек может быть либо пассивен, либо произволен).

Все эти намеченные нами художественные проблемы — возможности и действительности, свободы и необходимости, становления человека, творческой инициативности его — теснейшим образом связаны с осуществленной художником п о л н о т о й в р е м е н и, с пониманием им исторической необходимости и со степенью наличия в его образах реального (необходимого) будущего. С другой стороны, совершенно ясно, что без постановки этих проблем и без осуществления указанных условий (полноты времени, познанной необходимости, реального будущего) не может быть глубокого, могучего и реалистически правдивого образа человека. Какой-то же минимум всего этого необходим даже для элементарной художественной убедительности человеческого образа.

Вполне понятно, что полное осуществление указанных условий и, следовательно, совершенно четкая постановка и полное художественное разрешение указанных проблем возможно только на почве социалистического реализма, возможно только в нашу эпоху, притом художником, до конца овладевшим методом

диалектического материализма. Только социалистический реализм может создать подлинно реалистический образ большого исторического человека. Это не относительное (по степени только), а абсолютное превосходство социалистического реализма над всяческим реализмом.

Но всякий реализм потому только и заслуживает названия реализма, что он в какой-то степени освоил реальное историческое время (историческую действительность, потому что другой нет) и, следовательно, поставил и в какой-то степени художественно-убедительно разрешил указанные проблемы. Этим определяется степень глубины и значительности созданного им реалистического образа человека.

При внимательном чтении анализов и отзывов Маркса и Энгельса об Эсхиле, Данте, Шекспире, Сервантесе, Гете, Дидро («Племянник Рамо»), Бальзаке легко убедиться, что именно такие критерии применялись ими при оценке художественной убедительности и значительности образа человека у этих классиков.

Только в эпоху измельчания реализма и вырождения его в натурализм стали думать, что чем беспроблемнее произведение и чем глупее, мельче и пассивнее изображенный в нем человек, тем реалистичнее такое произведение.

Чем глубже и существеннее освоено реальное историческое время, тем глубже и существеннее становится образ исторического человека в нем. В этом времени могут раскрыться все стороны человека, между тем как в таких отвлеченных и частных временах, как авантюрное время, идиллическое, бытовое, биографическое и др., раскрываются лишь отдельные стороны его природы и лишь до известной глубины.

Особенно это касается творческой активности человека. Образ человека-деятеля, человека-творца, показанный на самой деятельности, на самой работе (иначе его и нельзя показать) возможен только в историческом времени. Потому и так редок этот образ в истории литературы.

Конечно, нельзя представлять себе дело так, что образ человека и время могут быть разъединены, что художник, примерно, сначала овладевает историческим временем, а затем строит в нем образ человека или наоборот. Напротив, время — точнее — времяпространство — и человек в нем раскрываются одновременно и в неразрывной связи. Ведь времяпространство в литературе (и вообще в искусстве) конкретизуется, осмысливается, измеряется только человеком, его жизнью, его деятельностью, его нужда-

ми, его связями и отношениями. Мы уже видели это на примере Гёте, и дальше мы повсюду увидим это взаимопроникновение и взаимообусловленность времяпространства и образа человека в романе.

Все сказанное нами позволяет нам теперь раскрыть полнее и вместе с тем уточнить задачи настоящей книги.

Основная тема нашей работы — времяпространство и образ человека в романе. Наш критерий — освоение реального исторического времени и исторического человека в нем. Задача эта в основном теоретико-литературного характера. Но всякая теоретическая задача может разрешаться только на конкретном историческом материале (марксистская поэтика может быть только исторической поэтикой). Кроме того, и задача эта сама по себе слишком широка и нуждается в известном ограничении, притом как с теоретической, так и с исторической стороны. Отсюда наша более конкретная и специальная тема — образ становящегося человека в романе.

Но и эта частная тема в свою очередь должна быть ограничена и уточнена.

Существует особая разновидность романного жанра, носящая название «романа воспитания» («Erziehungsroman» или «Bildungsroman»). Обычно сюда относят (в хронологическом порядке) следующие основные образцы этой жанровой разновидности: «Киропедия» Ксенофонта (античность), «Парсифаль» Вольфрама фон Эшенбаха (средние века), «Гаргантюа и Пантагрюэль» Раблэ, «Симплициссимус» Гриммельсгаузена (эпоха Возрождения), «Телемак» Фенелона (неоклассицизм), «Эмиль» Руссо (поскольку в этом педагогическом трактате имеется значительный элемент романа), «Агатон» Виланда, «Тобиас Кнаут» Веццеля, «Биографии в восходящей линии» Гиппеля, «Вильгельм Мейстер» Гёте (оба романа), «Титан» Жан-Поля (и некоторые другие его романы), «Давид Копперфильд» Диккенса, «Пастор голодного прихода» Раабе, «Зеленый Генрих» Готфрида Келлера, «Счастливчик Пер» Понтоппидана, «Детство, отрочество и юность» Толстого, «Обыкновенная история» и «Обломов» Гончарова, «Жан-Кристоф» Ромен Роллана, «Будденброки» и «Волшебная гора» Томаса Манна и др.

Некоторые исследователи, руководствуясь чисто композиционным принципом (сосредоточения всего сюжета на процессе воспитания героя), значительно ограничивают этот ряд (исключается, например, Раблэ). Другие, напротив, требуя лишь нали-

чия в романе момента развития, становления героя, значительно расширяют этот ряд, внося в него такие, например, произведения, как «Том Джонс — найденыш» Фильдинга, «Ярмарка тщеславия» Теккерея и др.

Уже при первом взгляде на приведенный ряд ясно, что он содержит в себе слишком разнородные явления как с теоретической, так в особенности и с исторической точки зрения. Одни романы носят существенно биографический и автобиографический характер, другие нет; в одних организующим началом является чисто педагогическая идея воспитания человека, в других ее и в помине нет; одни построены в строго хронологическом плане воспитательного развития главного героя и почти вовсе лишены сюжета, другие, напротив, обладают сложным авантюрным сюжетом; еще более существенны различия, связанные с отношением этих романов к реализму и, в частности, к реальному историческому времени.

Все это заставляет нас по-иному расчленить не только данный ряд, но и всю проблему так называемого «романа воспитания».

Прежде всего необходимо строго выделить момент существенного становления человека. Огромное большинство романов (и романных разновидностей) знают только образ готового героя. Все движение романа, все изображенные в нем события и приключения перемещают героя в пространстве, перемещают его на ступенях лестницы социальной иерархии — из нищего он становится богачом, из безродного бродяги — дворянином; герой то удаляется, то приближается к своей цели — к невесте, к победе, к богатству и т. п. События меняют его судьбу, меняют его положение в жизни и в обществе; но сам он при этом остается неизменным и равным себе самому, характер его не меняется.

В большинстве разновидностей романного жанра сюжет, композиция и вся внутренняя структура романа постулируют эту неизменность, твердость образа героя, статичность его единства. Герой — постоянная величина в формуле романа, все же прочие величины — пространственное окружение, социальное положение, фортуна, — короче — все моменты жизни и судьбы героя — могут быть величинами переменными.

Самое содержание этой постоянной величины (т. е. готового и неизменного героя) и самые признаки его единства, постоянства и самотождественности могут быть весьма различными: начиная от тождества пустого имени героя (в некоторых разновидностях

авантюрного романа) и кончая сложным характером, отдельные стороны которого раскрываются лишь постепенно на протяжении всего романа. Различен может быть принцип существенности, руководящий отбором черт, различен принцип их связи и объединения в целое образа героя. Различными, наконец, могут быть способы композиционного раскрытия этого образа.

Но при всех возможных различиях в построении образа, в самом этом образе героя нет движения, нет становления. Герой есть та неподвижная и твердая точка, вокруг которой совершается всяческое движение в романе. Постоянство и внутренняя неподвижность героя — предпосылка романного движения. Анализ типических романных сюжетов показывает, что сюжеты эти предполагают готового и неизменного героя, предполагают статическое единство героя. Движение судьбы и жизни такого готового героя и составляют содержание сюжета; но самый характер человека, его изменение и становление не становятся сюжетом. Таков господствующий тип романа.

Но рядом с этим господствующим, массовым типом романа стоит иной, несравненно более редкий тип, дающий образ с т а н о в я щ е г о с я человека. В противоположность статическому единству образа героя первого типа романа здесь дается динамическое единство этого образа. Сам герой, его характер становятся п е р е м е н н о й в е л и ч и н о й в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает с ю ж е т н о е з н а ч е н и е, а в связи с этим в корне перестраивается и переосмысливается весь сюжет романа. Время вносится во внутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни. Такой тип романа можно обозначить в самом общем смысле как «р о м а н с т а н о в л е н и я человека».

Такое становление человека может быть, однако, весьма различным. Все зависит от степени освоения реального исторического времени.

В чистом авантюрном времени становление человека, конечно, не возможно (к этому мы еще вернемся). Но оно вполне возможно в циклических временах. Так, в идиллическом времени может быть показан путь человека от детства через юность и зрелость к старости с раскрытием всех тех существенных внутренних изменений в характере и воззрениях человека, которые совершаются в нем с изменениями его возраста. Такой ряд развития (становления) человека носит циклический характер, повторяясь в каждой человеческой жизни. Чистого типа такого циклического

(чисто возрастного) романа становления человека не было создано, но элементы его рассеяны у идилликов XVIII-го века и у представителей регионализма и «Heimatkunst'а» в XIX-м. Кроме того, в юмористической ветви «романа воспитания» (в узком смысле), представленной Гиппелем и Жан-Полем (отчасти и Стерном), идиллически-циклический ингредиент имеет громадное значение. Наличен он в большей или меньшей степени и в других романах становления (очень силен он у Толстого, непосредственно связанного в этом отношении с традициями XVIII-го века).

Другой тип циклического становления, сохраняющий связь (хотя и не столь тесную) с возрастами, рисует некоторый типически повторяющийся путь становления человека от юношеского идеализма и мечтательности к зримой трезвости и практицизму. Этот путь может осложняться в конце разными степенями скепсиса и резиньяции. Для этого типа романа становления характерно изображение мира и жизни как опыта, как школы, через которую должен пройти всякий человек и вынести из нее один и тот же результат — протрезвление с той или иной степенью резиньяции. Этот тип в наиболее чистом виде представлен в классическом «романе воспитания» второй половины XVIII-го века, и прежде всего у Виланда и Веценя. Сюда в значительной степени принадлежит и «Зеленый Генрих» Готфрида Келлера. Элементы этого типа имеются у Гиппеля, у Жан-Поля и, конечно, у Гёте.

Третий тип романа становления — биографический (и автобиографический) тип. Цикличности здесь уже нет. Становление происходит в биографическом времени, во времени жизни человека. Оно проходит через свои неповторимые, индивидуальные этапы. Оно может быть типичным, но это уже не циклическая типичность. Становление здесь является результатом всей совокупности меняющихся жизненных условий воспитания, событий жизни, деятельности и работы. Создается судьба человека, создается вместе с нею и он сам, его характер. Становление жизни — судьбы сливается со становлением самого человека. Таков «Том Джонс» Фильдинга, «Давид Копперфильд» Диккенса.

Четвертый тип романа становления — дидактико-педагогический роман. В основу его положена определенная педагогическая идея, понятая более или менее широко. Здесь изображается педагогический процесс воспитания в собственном смысле слова. К чистому типу относятся такие произведения, как «Киропедия» Ксенофонта, «Телемак» Фенелона, «Эмиль» Руссо.

Но элементы этого типа имеются и в других разновидностях романа становления, в том числе и у Гёте, у Раблэ.

Пятый и последний тип романа становления — самый важный и существенный. В нем становление человека дается в неразрывной связи с историческим становлением. Становление человека совершается в реальном историческом времени с его необходимостью, с его полнотой, с его будущим, с его глубокой хронотопичностью. В предшествующих четырех типах становление человека происходило на неподвижном фоне мира, готового и в основном вполне прочного. Если и происходили изменения в этом мире, то периферийные, не задевавшие его основных устоев. Человек становился, развивался, изменялся в пределах одной эпохи. Наличный и устойчивый в этой наличности мир требовал от человека известного приспособления к нему, познания и подчинения наличным законам жизни. Становился человек, но не сам мир; мир, напротив, был неподвижным ориентиром для развивающегося человека. Становление героя было его, так сказать, частным делом, и плоды этого становления были тоже частно-биографического порядка; в мире же все оставалось на своих местах. Сама по себе концепция мира как опыта, как школы в «романе воспитания» была очень продуктивна: она поворачивала мир другой стороной к человеку, как раз той стороной, которая была чужда до этого роману. Это привело к радикальному переосмыслению элементов романного сюжета; это открывало для романа новые и реалистически продуктивные точки зрения на мир. Но мир как опыт и как школа оставался все же в основном неподвижной и готовой данностью: он изменялся лишь в процессе учения для обучающихся (в большинстве случаев он становился беднее и суше, чем они думали в начале).

Но в таких романах, как «Гаргантюа и Пантагрюэль» Раблэ, «Симплициссимус» Гриммельсгаузена, «Вильгельм Мейстер» Гёте, — становление человека носит совершенно иной характер. Это уже не его частное дело. Он становится вместе с миром, отражает в себе историческое становление самого мира. Он уже не внутри эпохи, а на рубеже двух эпох, в точке перехода от одной к другой. Этот переход совершается в нем и через него. Он принужден становиться совершенно новым, небывалым еще типом человека. Дело идет именно о становлении нового человека; поэтому организующая сила будущего здесь чрезвычайно велика, притом, конечно, не приватно-биографического, а исторического будущего. Меняются как раз устои мира, и человеку прихо-

дится меняться вместе с ними. Совершенно понятно, что в таком романе становления во весь рост встанут проблемы действительности и возможности человека, свободы и необходимости и проблема творческой инициативности. Образ становящегося человека начинает преодолевать здесь свой приватно-частный характер (конечно, до известных пределов) и выходит в совершенно иную, просторную сферу исторического бытия. Таков последний реалистический тип романа становления.

Моменты такого исторического становления человека имеются почти во всех больших реалистических романах, имеются, следовательно, повсюду, где достигнуто значительное освоение реального исторического времени. Имеются они у Сервантеса, у Стендаля, у Бальзака, у Диккенса, у Теккерея. Но здесь это только момент; становление человека здесь не на первом плане романа, как у Гёте или как у Раблэ.

Этот последний тип реалистического романа становления и является специальною темою нашей книги. Уже и сам по себе этот тип романа и образ исторического становления человека в нем имеют исключительно важное и, думается нам, актуальнейшее значение для нашей советской литературы. Но, кроме того, на материале этого типа романа лучше всего уясняется и раскрывается более общая теоретическая задача нашей работы — проблема освоения исторического времени в романе во всех ее существенных моментах.

Но, конечно, роман становления пятого типа не может быть понят и изучен вне его связей с остальными четырьмя типами романа становления. В особенности это касается второго типа — «романа воспитания» в точном смысле (Виланд, как основоположник его), прямо подготовлявшего роман Гёте. Этот роман — характернейшее явление немецкого Просвещения, подготовлявшего освоение романного времени. Уже в этом типе в зачаточной форме была поставлена проблема человеческих возможности и действительности, свободы и необходимости и творческой инициативности. С другой стороны, этот «роман воспитания» непосредственно связан с ранним биографическим романом становления, именно — с «Томом Джонсом» Фильдинга. (В первых же словах своего знаменитого «предисловия» Виланд прямо относит своего «Агатона» к тому типу романа (точнее — героя), который был создан «Томом Джонсом» Фильдинга). Для понимания проблемы освоения времени человеческого становления существенное значение имеет и идиллически-циклический тип

становления, как он представлен у Гиппеля и Жан-Поля (в связи с более сложными элементами становления, связанными с влиянием Виланда и Гёте). Наконец, громадное значение для понимания образа становящегося человека у Гёте несет и идея воспитания, как она сложилась в эпоху Просвещения, и в особенности та ее специфическая разновидность, которую мы находим на почве немецкого Просвещения в идее «воспитания человеческого рода» у Лессинга и у Гердера.

Таким образом, ограничивая свою задачу пятым, реалистическим типом романа становления, мы все же принуждены будем коснуться и всех остальных типов этого романа. При этом, однако, мы вовсе не стремимся к исторической полноте материала (ведь основная наша задача — теоретическая) или к установлению всех, хотя бы и основных, исторических связей и соотношений. На историческую полноту в рассмотрении вопроса наша работа совершенно не претендует.

Особое место в развитии реалистического романа становления занимает Раблэ (и отчасти Гриммельсгаузен). Его роман — величайшая попытка построить образ растущего человека в фольклорном народно-историческом времени. В этом громадное значение Раблэ для всей проблемы освоения времени в романе, так и, в частности, для проблемы образа становящегося человека. Поэтому в нашей работе ему, рядом с Гёте, уделено особое внимание.

Роман становления продолжает жить и во второй половине XIX-го и в XX-м веке. В XX-м веке сюда относятся такие крупные явления, как «Жан Кристоф» Роллана, «Мартин Иден» Лондона, «Волшебная гора» Т. Манна. Сюда нужно отнести и «В поисках утраченного времени» Пруста. Мы ограничимся в конце работы лишь самым кратким обзором относящихся сюда явлений. Ни 19-й (вторая его половина), ни 20-й век ничего существенно нового в нашу проблему не вносят. В основном (за немногими исключениями) мы здесь наблюдаем последовательный регресс в освоении реального исторического времени. Вершина, достигнутая в романе становления Гёте, осталась непревзойденной.

Зато у нас реалистический роман становления человека выведен на совершенно новую дорогу великим пролетарским писателем Горьким. Романом становления нового типа является прежде всего его автобиографическая трилогия: «Детство», «В людях» и «Мои университеты». Другой тип романа становления был им создан в таких произведениях, как «Трое», «Фома Гордеев»

и «Дело Артамоновых». Третий замечательный тип — «Мать». И, наконец, четвертый тип — «Жизнь Клима Самгина». Горький проявляет исключительную глубину, богатство и разнообразие в разработке романа становления. В названных произведениях перед нами раскрывается уже *роман становления социалистического реализма*.

Изучение романов становления Горького — особая и очень ответственная задача. Она выходит, конечно, за пределы настоящей работы. Но небольшой предварительный анализ нового типа (точнее — новых типов) романа становления, созданного Горьким, мы даем в заключение нашей книги.

Мы считаем, что роману становления в нашей советской литературе принадлежит громадное будущее. При этом мы имеем в виду роман становления в широком смысле без тех особых композиционных и сюжетных ограничений, которые были свойственны этому романному типу (точнее — некоторым его разновидностям). Уже и сейчас этот роман занимает большое место в нашей литературе. Имеются романы, лежащие в старой линии развития этого типа (линия «Зеленого Генриха», «Жана Кристофа», «Мартина Идена»), достаточно назвать «Кащееву цепь» Пришвина, «Братья» Федина, «Капитальный ремонт» Соболева (отчасти). Становление нового человека — существенный момент в таких романах, как «Скутаревский» и «Дорога на океан» Леонова, как «Последний из удэге» Фадеева. В нашем лучшем историческом романе «Петр I» Толстого показано становление исторического героя. Историко-биографические романы Тынянова также могут быть названы романами становления (особенно — «Пушкин»). Наконец, глубоко новым и своеобразным романом становления является и «Как закалялась сталь» Н. Островского.

Повторяем, дело идет не о композиционных и сюжетных особенностях романа становления, а о самом образе становящегося человека и об его исключительном значении в советской литературе. Перевоспитание и переделка человека производится у нас в небывалых масштабах. Мы присутствуем при становлении и росте нового социалистического человека. Человеческому росту во все стороны открыты неограниченные возможности. Мы живем в до конца осознанном реальном историческом времени. Мы видим его движение, приметы его хода во всем, начиная от наших великих строек и до мельчайших бытовых <подробностей> нашей жизни, ибо и они у нас историчны. Будущее присутствует

в нашем настоящем в исключительно сгущенной, планомерной и четкой форме. Оно организует человека и заставляет его расти. У нас нет и не может быть г о т о в ы х людей. В этом отношении у нас уже нет старости. Возрастная схема становления нам не годится. Недаром у нас так распространена тема «возвращенной молодости» (и в литературе и в общественном быту). Писатель у нас — «инженер душ»: он не изображает готовую душу, — он помогает ее росту и становлению.

Поэтому и тема наша — образ становящегося человека в романе — имеет большое актуальное значение. Классическое наследие романа становления человека нуждается в пристальном изучении.

К ЭМОТИВНОМУ И СЕМЕЙНО-БИОГРАФИЧЕСКОМУ РОМАНУ

Героизация маленького как морально большого. Отказ от пространственных и временных просторов, отказ от дали, от чужих стран, от человеческого множества, отказ от вопросов созидания мира, народов, городов, культур. Комнатный замкнутый мирок, все только свое близкое, самый близкий человек, tête-à-tête, близкие и просто собственные предметы и специфические человеческие отношения этого близкого мирка. Свое здесь — не наше, а мое.

Ближние мирок, город, дом, все это готово, знакомо, старо. Нет <*1 нрзб.*> любви к новизне, к неведомому. Такому же ограничению и приближению к человеку подвергается и время. Появляется хронотоп дома, пары комнат, сада. Все обыкновенное, но люди необыкновенны (см. Руссо «Беседа о романе»). В этом пространственно-временном мирке раскрывается внутренний эмотивный человек.

Сложность хронотопа раннего семейно-биографического романа (Фильдинг): в основном дорога плутовского романа, отчасти и чужой мир барочного романа, но в центре и как цель — прочный и обжитой дом эмотивного романа.

Хронотоп мыслящего человека. Или это чужой мир, по которому он странствует, или дорога по родному миру, или дом эмотивного романа.

Смешанный характер приватного человека, его не-част<н>ая <*??*> идеальность (Фильдинг).

Процесс освоения реального исторического времени и реального исторического человека в нем протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени, доступные на данной стадии исторического развития человечества, вырабатывались определенные жанровые методы освоения и художественной обработки освоенных сторон реальности. Эти жанровые методы, продуктивные в начале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое ~~продуктивное~~ реалистически продуктивное и адекватное значение. Отсюда и сосуществование в литературе явлений глубоко разновременных, что чрезвычайно осложняет историко-литературный процесс.

Уже на античной почве были созданы три существенных типа романного единства и, следовательно, три соответствующих способа художественного освоения времени

в романе или, говоря короче, три романных времени. Эти три типа оказались чрезвычайно продуктивными и гибкими и во многом определили развитие всего европейского романа почти до середины 18-го века.

Поэтому необходимо начать с более подробного анализа ~~этих~~ трех античных типов, чтобы затем последовательно развернуть все вариации этих типов в европейском романе и раскрыть все то новое ~~[illegible]~~, что было создано уже на самой европейской почве.

В всем ~~[illegible]~~ последующем анализе, имея целью подчеркнуть нашу основную тему, мы сосредоточим все наше внимание на проблеме времени в хронотопе и всего того, что имеет к нему прямое и непосредственное отношение. Все вопросы историко-генетического порядка мы почти вовсе оставим в стороне.

Первый ~~[illegible]~~ тип античного романа (не в хронологическом смысле первый) назовем условно „авантюрным романом испытания". Сюда мы относим все-

ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В РОМАНЕ

ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В РОМАНЕ

Очерки по исторической поэтике

Процесс освоения в литературе реального исторического времени и пространства и реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

Существенную взаимосвязь временны́х и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе — «времяпространство»). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна). Для нас не важен тот специальный смысл, который он имеет в теории относительности, мы перенесем его сюда — в литературоведение — почти как метафору (почти, но не совсем); нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы (мы не касаемся здесь хронотопа в других сферах культуры)[1].

В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые

---

[1] Автор этих строк присутствовал летом 1925 года на докладе А. А. Ухтомского о хронотопе в биологии; в докладе были затронуты и вопросы эстетики.

разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен[2].

Как мы уже сказали, освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно: осваивали некоторые определенные стороны хронотопа, доступные в данных исторических условиях, вырабатывались только определенные формы художественного отражения реального хронотопа. Эти жанровые формы, продуктивные вначале, закреплялись традицией и в последующем развитии продолжали упорно существовать и тогда, когда они уже полностью утратили свое реалистически продуктивное и адекватное значение. Отсюда и сосуществование в литературе явлений глубоко разновременных, что чрезвычайно осложняет историко-литературный процесс.

В предлагаемых очерках по исторической поэтике мы и постараемся показать этот процесс на материале развития различных жанровых разновидностей европейского романа, начиная от так называемого «греческого романа» и кончая романом Рабле. Относительная типологическая устойчивость выработанных в эти периоды романных хронотопов позволит нам бросить свой взгляд и вперед на некоторые разновидности романа в последующие периоды.

Мы не претендуем на полноту и на точность наших теоретических формулировок и определений. Только недавно началась — и у нас и за рубежом — серьезная работа по изучению форм времени и пространства в искусстве и в литературе. Эта работа в своем дальнейшем развитии дополнит и, возможно, существенно исправит данные нами здесь характеристики романных хронотопов.

---

[2] В своей «Трансцендентальной эстетике» (один из основных разделов «Критики чистого разума») Кант определяет пространство и время как необходимые формы всякого познания, начиная от элементарных восприятий и представлений. Мы принимаем кантовскую оценку значения этих форм в процессе познания, но, в отличие от Канта, мы понимаем их не как «трансцендентальные», а как формы самой реальной действительности. Мы попытаемся раскрыть роль этих форм в процессе конкретного художественного познания (художественного ви́дения) в условиях романного жанра.

I. ГРЕЧЕСКИЙ РОМАН

Уже на античной почве были созданы три существенных типа романного единства и, следовательно, три соответствующих способа художественного освоения времени и пространства в романе, или, скажем короче, три романных хронотопа. Эти три типа оказались чрезвычайно продуктивными и гибкими и во многом определили развитие всего авантюрного романа до середины XVIII века. Поэтому необходимо начать с более подробного анализа трех античных типов, чтобы затем последовательно развернуть вариации этих типов в европейском романе и раскрыть то новое, что было создано уже на самой европейской почве.

Во всех последующих анализах мы сосредоточим все наше внимание на проблеме времени (этого ведущего начала в хронотопе) и всего того и только того, что имеет к ней прямое и непосредственное отношение. Все вопросы историко-генетического порядка мы почти вовсе оставляем в стороне.

Первый тип античного романа (не в хронологическом смысле первый) назовем условно «авантюрным романом испытания». Сюда мы относим весь так называемый «греческий» или «софистический» роман, сложившийся во II—VI веках нашей эры.

Назову дошедшие до нас в полном виде образцы, имеющиеся в русском переводе: «Эфиопская повесть», или «Эфиопика» Гелиодора, «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия, «Хэрей и Каллироя» Харитона, «Эфесская повесть» Ксенофонта Эфесского, «Дафнис и Хлоя» Лонга. Некоторые характерные образцы дошли до нас в отрывках или пересказах[3].

В этих романах мы находим высоко и тонко разработанный тип а в а н т ю р н о г о в р е м е н и со всеми его специфическими особенностями и нюансами. Разработка этого авантюрного времени и техника его использования в романе настолько уже высока

[3] «Невероятные приключения по ту сторону Фулы» Антония Диогена, роман о Нине, роман о царевне Хионе и др.

и полна, что все последующее развитие чисто авантюрного романа вплоть до наших дней ничего существенного к ним не прибавило. Поэтому специфические особенности авантюрного времени лучше всего выявляются на материале этих романов.

Сюжеты всех этих романов (равно как и их ближайших и непосредственных преемников — византийских романов) обнаруживают громадное сходство и, в сущности, слагаются из одних и тех же элементов (мотивов); в отдельных романах меняется количество этих элементов, их удельный вес в целом сюжета, их комбинации. Легко составить сводную типическую схему сюжета с указанием отдельных более существенных отклонений и вариаций. Вот эта схема:

Юноша и девушка брачного возраста. Их происхождение неизвестно, таинственно (не всегда; нет, например, этого момента у Татия). Они наделены исключительной красотой. Они также исключительно целомудренны. Они неожиданно встречаются друг с другом; обычно на торжественном празднике. Они вспыхивают друг к другу внезапной и мгновенной страстью, непреодолимою, как рок, как неизлечимая болезнь. Однако брак между ними не может состояться сразу. Он встречает препятствия, ретардирующие, задерживающие его. Влюбленные разлучены, ищут друг друга, находят; снова теряют друг друга, снова находят. Обычные препятствия и приключения влюбленных: похищение невесты накануне свадьбы, несогласие родителей (если они есть), предназначающих для возлюбленных других жениха и невесту (ложные пары), бегство влюбленных, их путешествие, морская буря, кораблекрушение, чудесное спасение, нападение пиратов, плен и тюрьма, покушение на невинность героя и героини, принесение героини как очистительной жертвы, войны, битвы, продажа в рабство, мнимые смерти, переодевания, узнавание — неузнавание, мнимые измены, искушения целомудрия и верности, ложные обвинения в преступлениях, судебные процессы, судебные испытания целомудрия и верности влюбленных. Герои находят своих родных (если они не были известны). Большую роль играют встречи с неожиданными друзьями или неожиданными врагами, гадания, предсказания, вещие сны, предчувствия, сонное зелье. Кончается роман благополучным соединением возлюбленных в браке. Такова схема основных сюжетных моментов.

Это сюжетное действие развертывается на очень широком и разнообразном географическом фоне, обычно в трех-пяти странах, разделенных морями (Греция, Персия, Финикия, Египет, Вавилон, Эфиопия и др.). В романе даются — иногда очень подробные — описания некоторых особенностей стран, городов, различных сооружений, произведений искусства (например, картин), нравов и обычаев населения, различных экзотических и чудесных животных и других диковинок и раритетов. Наряду с этим в роман вводятся рассуждения (иногда довольно обширные) на различные религиозные, философские, политические и научные темы (о судьбе, о предзнаменованиях, о власти Эрота, о человеческих страстях, о слезах и т. п.). Большой удельный вес в романах имеют речи действующих лиц — защитительные и иные, — построенные по всем правилам поздней риторики. По своему составу греческий роман, таким образом, стремится к известной энциклопедичности, вообще свойственной этому жанру.

Все без исключения перечисленные нами моменты романа (в их отвлеченной форме), как сюжетные, так и описательные и риторические, вовсе не новы: все они встречались и были хорошо разработаны в других жанрах античной литературы: любовные мотивы (первая встреча, внезапная страсть, тоска) были разработаны в эллинистической любовной поэзии, другие мотивы (бури, кораблекрушения, войны, похищения) разработаны античным эпосом, некоторые мотивы (узнавание) играли существенную роль в трагедии, описательные мотивы были разработаны в античном географическом романе и в историографических произведениях (например, у Геродота), рассуждения и речи — в риторических жанрах. Можно по-разному оценивать значение любовной элегии, географического романа, риторики, драмы, историографического жанра в процессе рождения (генезиса) греческого романа, но известный синкретизм жанровых моментов в греческом романе отрицать не приходится. Он использовал и переплавил в своей структуре почти все жанры античной литературы.

Но все эти разножанровые элементы здесь переплавлены и объединены в новое специфическое романное единство, конститутивным моментом которого и является авантюрное романное время. В совершенно новом хронотопе — «чужой мир в авантюрном времени» — разножанровые элементы приобрели новый характер и особые функции и потому перестали быть тем, чем они были в других жанрах.

Каково же существо этого авантюрного времени греческих романов?

Исходная точка сюжетного движения — первая встреча героя и героини и внезапная вспышка их страсти друг к другу; заключающая сюжетное движение точка — их благополучное соединение в браке. Между этими двумя точками и развертывается все действие романа. Сами эти точки — термины сюжетного движения — существенные события в жизни героев; сами по себе они имеют биографическое значение. Но роман построен не на них, а на том, что лежит (совершается) между ними. Но по существу между ними вовсе ничего не должно лежать: любовь героя и героини с самого начала не вызывает никаких сомнений, и эта любовь остается абсолютно неизменной на протяжении всего романа, сохраняется и их целомудрие, брак в конце романа непосредственно смыкается с любовью героев, вспыхнувшей при первой встрече в начале романа, как если бы между этими двумя моментами ровно ничего не произошло, как если бы брак совершился на другой день после встречи. Два смежные момента биографической жизни, биографического времени непосредственно сомкнулись. Тот разрыв, та пауза, то зияние, которое возникает между этими двумя непосредственно смежными биографическими моментами и в котором как раз и строится весь роман, в биографический временной ряд не входит, лежит вне биографического времени; оно ничего не меняет в жизни героев, ничего не вносит в их жизнь. Это именно — вневременное зияние между двумя моментами биографического времени.

Если бы дело обстояло иначе, если бы, например, в результате пережитых приключений и испытаний первоначальная внезапно возникшая страсть героев окрепла, испытала бы себя на деле и приобрела бы новые качества прочной и испытанной любви или сами герои возмужали бы и лучше узнали бы друг друга, — то перед нами был бы один из типов весьма позднего и совсем не авантюрного европейского романа, а вовсе не греческий роман. Ведь в этом случае, хотя термины сюжета и остались бы теми же (страсть в начале — брак в конце), но сами события, ретардирующие брак, приобрели бы известное биографическое или хотя бы психологическое значение, оказались бы втянутыми в реальное время жизни героев, изменяющее их самих и события (существенные) их жизни. Но в греческом романе именно этого и нет, здесь — совершенно чистое зияние между двумя моментами

биографического времени, никакого следа в жизни героев и их характерах не оставляющее.

Все события романа, заполняющие это зияние, — чистое отступление от нормального хода жизни, лишенное реальной длительности прибавок к нормальной биографии.

Не имеет это время греческого романа и элементарно-биологической, возрастной длительности. Герои встречаются в брачном возрасте в начале романа и в том же брачном возрасте, такие же свежие и красивые, вступают в брак к концу романа. То время, в течение которого они переживают невероятнейшее количество приключений, в романе не вымерено и не исчислено; это просто — дни, ночи, часы, мгновения, измеренные технически лишь в пределах каждой отдельной авантюры. В возраст героев это авантюрно чрезвычайно интенсивное, но неопределенное время совершенно не засчитывается. Здесь это также вневременное зияние между двумя биологическими моментами — пробуждением страсти и ее удовлетворением.

Когда Вольтер в своем «Кандиде» создавал пародию на авантюрный роман греческого типа, господствовавший в XVII и XVIII веках (так называемый «роман барокко»), то он, между прочим, не преминул рассчитать, сколько потребуется реального времени на обычную романную дозу приключений и «превратностей судьбы» героя. Его герои (Кандид и Кунигунда) в конце романа, преодолев все превратности, вступили в положенный счастливый брак. Но, увы, они оказываются уже старыми, и прекрасная Кунигунда похожа на старую безобразную ведьму. Удовлетворение идет за страстью тогда, когда оно уже биологически невозможно.

Само собой разумеется, что авантюрное время греческих романов лишено всякой природной и бытовой цикличности, которая внесла бы временной порядок и человеческие измерители в это время и связала бы его с повторяющимися моментами природной и человеческой жизни. Не может быть, конечно, и речи об исторической локализации авантюрного времени. Во всем мире греческого романа со всеми его странами, городами, сооружениями, произведениями искусства полностью отсутствуют всякие приметы исторического времени, всякие следы эпохи. Этим объясняется и тот факт, что хронология греческих романов до сих пор точно не установлена наукой, и еще недавно мнения исследователей о времени происхождения отдельных романов расходились на пять-шесть веков.

Таким образом, все действие греческого романа, все наполняющие его события и приключения не входят ни в исторический, ни в бытовой, ни в биографический, ни в элементарно биологически-возрастной временные ряды. Они лежат вне этих рядов и вне присущих этим рядам закономерностей и человеческих измерителей. В этом времени ничего не меняется: мир остается тем же, каким он был, биографически жизнь героев тоже не меняется, чувства их тоже остаются неизменными, люди даже не стареют в этом времени. Это пустое время ни в чем не оставляет никаких следов, никаких сохраняющихся примет своего течения. Это, повторяем, вневременное зияние, возникшее между двумя моментами реального временного ряда, в данном случае — биографического.

Таково это авантюрное время в его целом. Каково же оно внутри себя?

Оно слагается из ряда коротких отрезков, соответствующих отдельным авантюрам; внутри каждой такой авантюры время организовано внешне-технически: важно успеть убежать; успеть догнать, опередить, быть или не быть как раз в данный момент в определенном месте, встретиться или не встретиться и т. п. В пределах отдельной авантюры на счету дни, ночи, часы, даже минуты и секунды, как во всякой борьбе и во всяком активном внешнем предприятии. Эти временные отрезки вводятся и пересекаются специфическими «вдруг» и «как раз».

«Вдруг» и «как раз» — наиболее адекватные характеристики всего этого времени, ибо оно вообще начинается и вступает в свои права там, где нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности с ее специфической логикой. Эта логика — случайное совпадение, то есть случайная одновременность и случайный разрыв, то есть случайная разновременность. Причем «раньше» или «позже» этой случайной одновременности и разновременности также имеет существенное и решающее значение. Случись нечто на минуту раньше или на минуту позже, то есть не будь некоторой случайной одновременности или разновременности, то и сюжета бы вовсе не было и роман писать было бы не о чем.

«Мне шел девятнадцатый год, и отец подготовлял на следующий год свадьбу, когда Судьба начала свою игру», — рассказывает Клитофонт («Левкиппа и Клитофонт», ч. 1, III)[4].

Эта «игра судьбы», ее «вдруг» и «как раз» и составляет все содержание романа.

Неожиданно началась война между фракийцами и византийцами. О причинах этой войны в романе не говорится ни единого слова, но благодаря этой войне в дом отца Клитофонта попадает Левкиппа. «Как только я увидел ее, тотчас же погиб», — рассказывает Клитофонт.

Но Клитофонту была уже предназначена отцом другая невеста. Отец начинает торопиться со свадьбой, назначает ее на следующий день и уже приносит предварительные жертвы: «Когда я об этом услыхал, то счел себя погибшим и стал придумывать хитрость, при помощи которой можно бы было отсрочить свадьбу. В то время как я был занят этим, неожиданно поднялся шум в мужской половине дома» (ч. 2, XII). Оказывается — орел похитил приготовленное отцом жертвенное мясо. Это — дурная примета, и свадьбу пришлось отложить на несколько дней. А как раз за эти дни, благодаря случайности, предназначенную Клитофонту невесту похитили, приняв ее по ошибке за Левкиппу.

Клитофонт решается проникнуть в спальню к Левкиппе. «Лишь только я вошел в опочивальню девушки, как с ее матерью приключилось следующее. Ее встревожил сон» (ч. 2, XXIII). Она входит в опочивальню, застает Клитофонта, но ему удается ускользнуть неузнанному. Но на другой день все может раскрыться, и потому Клитофонту и Левкиппе приходится бежать. Все бегство построено на цепи случайных «вдруг» и «как раз», благоприятствующих героям. «Надо сказать, что Комар, который наблюдал за нами, в этот день случайно ушел из дому, чтобы исполнить какое-то поручение своей госпожи... Нам повезло: доехав до бейрутской гавани, мы нашли там отплывающее судно, у которого готовились уже отвязать причалы».

На корабле: «Случайно рядом с нами расположился один юноша» (ч. 2, XXXI—XXXII). Он становится другом и играет значительную роль в последующих похождениях.

---

[4] «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия цитируется по изданию: Ахилл Татий Александрийский. Левкиппа и Клитофонт. М., 1925.

Затем происходит традиционная буря и кораблекрушение. «На третий день нашего плавания внезапный мрак разливается по ясному небу и затмевает свет дневной» (ч. 3, I).

Во время кораблекрушения все погибают, но герои спасаются благодаря счастливой случайности. «И вот, когда корабль распался, некое благое божество сохранило для нас часть его носа». Их выбрасывает на берег: «А мы, под вечер, благодаря случайности были принесены к Пелусию и с радостью вышли на землю...» (ч. 3, V).

В дальнейшем оказывается, что и все другие герои, которые считались погибшими при кораблекрушении, тоже спаслись благодаря счастливым случайностям. В дальнейшем они как раз попадают на то место и в то время, когда героям нужна экстренная помощь. Клитофонт, уверенный, что Левкиппа принесена разбойниками в жертву, решается на самоубийство: «Я занес меч, чтобы покончить с собою на месте заклания Левкиппы. Вдруг вижу — ночь была лунная — два человека... бегут прямо ко мне... то были, оказывается, Менелай и Сатир. Хотя я так неожиданно увидел своих друзей живыми, я не обнял их и не был поражен радостью» (ч. 3, XVII). Друзья, конечно, препятствуют самоубийству и объявляют, что Левкиппа жива.

Уже к концу романа Клитофонта по ложному обвинению приговорили к смертной казни и перед смертью должны подвергнуть пытке. «Меня заковали, сняли с тела одежду, подвесили на дыбе; палачи принесли плети, другие петлю и развели огонь. Клиний испустил вопль и стал призывать богов, — как вдруг на виду у всех подходит жрец Артемиды, увенчанный лавром. Его приближение служит знаком прибытия торжественного шествия в честь богини. Когда это случается, должно воздерживаться от казни в течение стольких дней, пока не закончат жертвоприношения участники этого шествия. Таким-то образом я был тогда освобожден от оков» (ч. 7, XII).

За несколько дней отсрочки все выясняется, и дело принимает иной оборот, конечно, не без ряда новых случайных совпадений и разрывов. Левкиппа оказывается живой. Кончается роман благополучными браками.

Как мы видим (а мы привели здесь лишь ничтожное количество случайных одновременностей и разновременностей), авантюрное время живет в романе достаточно напряженной жизнью; на один день, на один час и даже на одну минуту раньше или позже — имеет повсюду решающее, роковое значение. Сами

же авантюры нанизываются друг на друга во вневременной и, в сущности, бесконечный ряд; ведь его можно тянуть сколько угодно, никаких существенных внутренних ограничений этот ряд в себе не имеет. Греческие романы сравнительно невелики. В XVII веке объем аналогично построенных романов увеличился в десять — пятнадцать раз[5]. Никаких внутренних пределов такому увеличению нет. Все дни, часы и минуты, учтенные в пределах отдельных авантюр, не объединяются между собой в реальный временной ряд, не становятся днями и часами человеческой жизни. Эти часы и дни ни в чем не оставляют следов, и поэтому их может быть сколько угодно.

Все моменты бесконечного авантюрного времени управляются одной силой — с л у ч а е м. Ведь все это время, как мы видим, слагается из случайных одновременностей и случайных разновременностей. Авантюрное «в р е м я с л у ч а я» есть специфическое в р е м я в м е ш а т е л ь с т в а и р р а ц и о н а л ь н ы х с и л в ч е л о в е ч е с к у ю ж и з н ь; вмешательство судьбы («тюхе»), богов, демонов, магов-волшебников, в поздних авантюрных романах — романных злодеев, которые, как злодеи, используют как свое орудие случайную одновременность и случайную разновременность, «подстерегают», «выжидают», обрушиваются «вдруг» и «как раз».

Моменты авантюрного времени лежат в точках разрыва нормального хода событий, нормального жизненного, причинного или целевого ряда, в точках, где этот ряд прерывается и дает место для вторжения нечеловеческих сил — судьбы, богов, злодеев. Именно этим силам, а не героям, принадлежит в с я и н и ц и а т и в а в авантюрном времени. Сами герои в авантюрном времени, конечно, действуют — они убегают, защищаются, сражаются, спасаются, — но они действуют, так сказать, как физические люди, инициатива принадлежит не им; даже любовь неожиданно посылается на них всесильным Эротом. С людьми в этом времени все только случается (иной раз случается им и завоевать царства); чисто авантюрный человек — человек случая; как человек,

---

[5] Вот размеры наиболее известных романов XVII века: «Астрея» Д'Юрфе — пять томов, всего свыше шести тысяч страниц; «Клеопатра» Кальпренеда — двенадцать томов, свыше пяти тысяч страниц; «Арминий и Туснельда» Лоэнштейна — два громадных тома, свыше трех тысяч страниц.

с которым что-то случилось, он вступает в авантюрное время. Инициатива же в этом времени принадлежит не людям.

Вполне понятно, что моменты авантюрного времени, все эти «вдруг» и «как раз» не могут быть предусмотрены с помощью разумного анализа, изучения, мудрого предвидения, опыта и т. п. Зато эти моменты узнаются с помощью гаданий, ауспиций, преданий, предсказаний оракулов, вещих снов, предчувствий. Всем этим полны греческие романы. Едва «Судьба начала свою игру» с Клитофонтом, он видит вещий сон, раскрывающий его будущую встречу с Левкиппой и их приключения. И в дальнейшем роман полон подобных явлений. Судьба и боги держат в своих руках инициативу в событиях, и они же оповещают людей о своей воле. «Божество часто любит открывать в ночную пору людям грядущее, — говорит Ахилл Татий устами своего Клитофонта, — и не для того, чтобы они от страдания убереглись, — ибо не могут они совладать с тем, что судил рок, — но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (ч. 1, III).

Повсюду, где в последующем развитии европейского романа появляется греческое авантюрное время, инициатива в романе передается с л у ч а ю, управляющему одновременностью и разновременностью явлений или как безличная, неназванная в романе сила, или как судьба, или как божественное провидение, или как романные «злодеи» и романные «таинственные благодетели». Ведь эти последние есть еще и в исторических романах Вальтера Скотта. Вместе со случаем (с его разными личинами) неизбежно приходят в роман разные виды предсказаний, и в особенности вещие сны и предчувствия. И не обязательно, конечно, чтобы весь роман строился в авантюрном времени греческого типа, достаточна некоторая примесь элементов этого времени к другим временным рядам, чтобы появились и неизбежно сопутствующие ему явления.

В это авантюрное время случая, богов и злодеев с его специфической логикой были в XVII веке вовлечены и судьбы народов, царств и культур в первых европейских исторических романах, например, в романе «Артамен, или Великий Кир» Скюдери, в романе «Арминий и Туснельда» Лоэнштейна, в исторических романах Кальпренеда. Создается своеобразная проникающая эти романы «философия истории», предоставляющая решение исторических судеб тому вневременному зиянию, которое образуется между двумя моментами реального временного ряда.

Ряд моментов исторического романа барокко через посредствующее звено «готического романа» проник и в исторический роман Вальтера Скотта, определив некоторые особенности его: закулисные действия таинственных благодетелей и злодеев, специфическая роль случая, разного рода предсказания и предчувствия. Конечно, эти моменты в романе Вальтера Скотта отнюдь не являются доминирующими.

Спешим оговориться, что дело здесь идет о специфической инициативной случайности греческого авантюрного времени, а не о случайности вообще. Случайность вообще есть одна из форм проявления необходимости и как такая она может иметь место во всяком романе, как она имеет место и в самой жизни. В более реальных человеческих временных рядах (разной степени реальности) моментам греческой инициативной случайности соответствуют моменты (конечно, о строгом соответствии их вообще не может быть и речи) человеческих ошибок, преступления (отчасти уже в романе барокко), колебаний и выбора, инициативных человеческих решений.

Завершая наш анализ авантюрного времени в греческом романе, мы должны еще коснуться одного более общего момента, — именно отдельных мотивов, входящих как составляющие элементы в сюжеты романов. Такие мотивы, как встреча — расставание (разлука), потеря — обретение, поиски — нахождение, узнание — неузнание и др., входят, как составные элементы, в сюжеты не только романов разных эпох и разных типов, но и литературных произведений других жанров (эпических, драматических, даже лирических). Мотивы эти по природе своей хронотопичны (правда, в разных жанрах по-разному). Мы остановимся здесь на одном, но, вероятно, самом важном мотиве — мотиве встречи.

Во всякой встрече (как мы это уже показали при анализе греческого романа) временное определение («в одно и то же время») неотделимо от пространственного определения («в одном и том же месте»). И в отрицательном мотиве — «не встретились», «разошлись» — сохраняется хронотопичность, но один или другой член хронотопа дается с отрицательным знаком: не встретились, потому что не попали в данное место в одно и то же время, или в одно и то же время находились в разных местах. Неразрывное единство (но без слияния) временных и пространственных определений носит в хронотопе встречи элементарно четкий, формальный, почти математический характер. Но, конечно, характер

этот абстрактный. Ведь обособленно мотив встречи невозможен: он всегда входит как составляющий элемент в состав сюжета и в конкретное единство целого произведения и, следовательно, включается в объемлющий его конкретный хронотоп, в нашем случае — в авантюрное время и чужую (без чуждости) страну. В различных произведениях мотив встречи получает различные конкретные оттенки, в том числе — эмоционально-ценностные (встреча может быть желанной или нежеланной, радостной или грустной, иногда страшной, может быть и амбивалентной). Конечно, в разных контекстах мотив встречи может получить различные словесные выражения. Он может получать полуметафорическое или чисто метафорическое значение, может, наконец, стать символом (иногда очень глубоким). Весьма часто хронотоп встречи в литературе выполняет композиционные функции: служит завязкой, иногда кульминацией или даже развязкой (финалом) сюжета. Встреча — одно из древнейших сюжетообразующих событий эпоса (в особенности романа). Нужно особо отметить тесную связь мотива встречи с такими мотивами, как р а з л у к а, б е г с т в о, о б р е т е н и е, п о т е р я, б р а к и т. п., сходными по единству пространственно-временных определений с мотивом встречи. Особенно важное значение имеет тесная связь мотива встречи с х р о н о т о п о м д о р о г и («большой дороги»): разного рода дорожные встречи. В хронотопе дороги единство пространственно-временных определений раскрывается также с исключительной четкостью и ясностью. Значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений[6].

Мотив встречи тесно связан и с другими важными мотивами, в частности, с мотивом у з н а н и я — н е у з н а н и я, игравшим огромную роль в литературе (например, в античной трагедии).

Мотив встречи — один из самых универсальных не только в литературе (трудно найти произведение, где бы вовсе не было этого мотива), но и в других областях культуры, а также и в различных сферах общественной жизни и быта. В научной и технической области, где господствует чисто понятийное мышление, мотивов как таковых нет, но некоторым эквивалентом (до извест-

---

[6] Более развернутую характеристику этого хронотопа мы дадим в заключительном разделе настоящей работы.

ной степени) мотива встречи является понятие контакта. В мифологической и религиозной сфере мотив встречи играет, конечно, одну из ведущих ролей: в священном предании и Священном писании (как в христианском, например, в Евангелиях, так и буддийском) и в религиозных ритуалах; мотив встречи в религиозной сфере сочетается с другими мотивами, например, с мотивом «явления» («эпифании»). В некоторых направлениях философии, не имеющих строго научного характера, мотив встречи также приобретает известное значение (например, у Шеллинга, у Макса Шелера, особенно у Мартина Бубера).

В организациях социальной и государственной жизни реальный хронотоп встречи постоянно имеет место. Всевозможные организованные общественные встречи и их значение всем известны. В государственной жизни встречи также очень важны, назовем хотя бы дипломатические встречи, всегда строго регламентированные, где и время, и место, и состав встречающих устанавливаются в зависимости от ранга встречаемого. Наконец, важность встреч (иногда прямо определяющих всю судьбу человека) в жизни и в повседневном быту всякого индивидуального человека понятна каждому.

Таков хронотопический мотив встречи. К более общим вопросам хронотопов и хронотопичности мы еще обратимся в конце наших очерков. Здесь же мы возвращаемся к нашим анализам греческого романа.

В каком же пространстве осуществляется авантюрное время греческих романов?

Для греческого авантюрного времени нужна абстрактная пространственная экстенсивность. Конечно, и мир греческого романа хронотопичен, но связь между пространством и временем в нем носит, так сказать, не органический, а чисто технический (и механический) характер. Чтобы авантюра могла развернуться, нужно пространство, и много пространства. Случайная одновременность и случайная разновременность явлений неразрывно связаны с пространством, измеряемым прежде всего далью и близостью (и разными степенями их). Чтобы самоубийство Клитофонта было бы предотвращено, необходимо, чтобы друзья его очутились как раз в том самом месте, где он готовился совершить его; чтобы успеть, то есть чтобы очутиться в нужный момент в нужном месте, они бегут, то есть преодолевают пространственную даль. Чтобы спасение Клитофонта в конце романа могло осуществиться, необходимо,

чтобы процессия с жрецом Артемиды во главе успела бы прибыть к месту казни, прежде чем казнь совершилась. Похищения предполагают быстрый увоз похищенного в отдаленное и неизвестное место. Преследование предполагает преодоление дали и определенных пространственных препятствий. Пленение и тюрьма предполагают ограждение и изоляцию героя в определенном месте пространства, препятствующие дальнейшему пространственному движению к цели, то есть дальнейшим преследованиям и поискам, и т. п. Похищения, бегство, преследование, поиски, пленения играют громадную роль в греческом романе. Поэтому-то ему нужны большие пространства, нужны суша и море, нужны разные страны. Мир этих романов велик и разнообразен. Но и величина и разнообразие совершенно абстрактны. Для кораблекрушения необходимо море, но какое это будет море в географическом и историческом смысле — совершенно безразлично. Для бегства важно перебраться в другую страну, похитителям также важно перевезти свою жертву в другую страну, — но какой будет эта другая страна — тоже совершенно безразлично. Авантюрные события греческого романа не имеют никаких существенных связей с особенностями отдельных стран, фигурирующих в романе, с их социально-политическим строем, культурой, историей. Все эти особенности совершенно не входят в авантюрное событие в качестве определенного его момента; ведь авантюрное событие всецело определяется только и единственно случаем, то есть именно случайной одновременностью или разновременностью в данном месте пространства (в данной стране, городе и проч.). Характер данного места не входит в событие как его составная часть, место входит в авантюру лишь как голая абстрактная экстенсивность.

Поэтому все авантюры греческого романа обладают переместимостью: то, что происходит в Вавилоне, могло бы происходить в Египте или Византии и обратно. Переместимы отдельные законченные в себе авантюры и во времени, потому что авантюрное время никаких существенных следов не оставляет и, следовательно, по существу, обратимо. Авантюрный хронотоп так и характеризуется технической абстрактной связью пространства и времени, обратимостью моментов временного ряда и их переместимостью в пространстве.

Инициатива и власть в этом хронотопе принадлежат только случаю. Поэтому степень определенности и конкрет-

ности этого мира может быть лишь крайне ограниченной. Ведь всякая конкретизация — географическая, экономическая, социально-политическая, бытовая — сковала бы свободу и легкость авантюр и ограничила бы абсолютную власть случая. Всякая конкретизация, даже просто бытовая конкретизация, вносила бы свои закономерности, свой порядок, свои необходимые связи в человеческую жизнь и время этой жизни. События оказались бы вплетенными в эту закономерность, в той или иной степени причастными этому порядку и этим необходимым связям. Этим власть случая была бы существенно ограничена, авантюры оказались бы органически локализованными и связанными в своем движении во времени и пространстве. Но такая определенность и конкретизация были бы совершенно неизбежными (в какой-то степени) при изображении своего родного мира, окружающей родной действительности. Та степень абстрактности, которая необходима для греческого авантюрного времени, в условиях изображения своего родного мира (каков бы он ни был) была бы совершенно неосуществима.

Поэтому мир греческого романа — чужой мир: все в нем неопределенное, незнакомое, чужое, герои в нем — в первый раз, никаких существенных связей и отношений с ним у них нет, социально-политические, бытовые и иные закономерности этого мира им чужды, они их не знают; поэтому для них только и существуют в этом мире случайные одновременности и разновременности.

Но чуждость этого мира в греческом романе не подчеркивается, поэтому и не следует его называть экзотическим. Экзотика предполагает нарочитое противопоставление чужого своему, в ней чуждость чужого подчеркивается, так сказать, смакуется и подробно изображается на фоне подразумеваемого своего, обычного, знакомого. В греческом романе этого нет. Здесь все чужое, в том числе и родная страна героев (у героя и героини она обычно разная), нет здесь и того подразумеваемого родного, обычного, знакомого (родная страна автора и его читателей), на фоне которого отчетливо воспринималась бы странность и чуждость чужого. Конечно, какая-то минимальная степень подразумеваемого родного, обычного, нормального (автора и читателей) есть в этих романах, есть какие-то масштабы для восприятия диковинок и раритетов этого чужого мира. Но эта степень настолько минимальна, что наука почти вовсе не может вскрыть путем анализа этих романов подразумеваемый «свой мир» и «свою эпоху» их авторов.

Мир греческих романов — абстрактно-чужой мир, притом чужой весь сплошь и до конца, так как нигде в нем не маячит образ того родного мира, откуда пришел и откуда смотрит автор. Поэтому ничто в нем не ограничивает абсолютной власти случая и с такою удивительною быстротою и легкостью протекают и следуют друг за другом все эти похищения, бегства, пленения и освобождения, мнимые смерти и воскресения и другие авантюры.

Но в этом абстрактно-чужом мире многие вещи и явления, как мы уже указывали, описываются весьма подробно. Как совмещается это с его абстрактностью? Дело в том, что все то, что описывается в греческих романах, описывается как почти изолированное, единично-единственное. Нигде в них не дается описание страны в ее целом, с ее особенностями, с ее отличиями от других стран, с ее связями. Описываются лишь отдельные сооружения вне всякой связи с объемлющим целым, отдельные явления природы, например, странные животные, водящиеся в данной стране. Нигде не описываются нравы и быт народа в их целом, а описывается лишь какой-нибудь отдельный странный обычай, ни с чем не связанный. Всем описанным в романе предметам присуща эта изолированность, эта несвязанность их между собой. Поэтому все эти предметы в совокупности не характеризуют изображаемые (точнее, упоминаемые) в романе страны, а каждый предмет довлеет себе.

Все эти изолированные вещи, описываемые в романе, необычны, странны, редки; потому они и описываются. Например, в «Левкиппе и Клитофонте» описывается странное животное, называемое «нильским конем» (гиппопотам). «Случилось так, что воины поймали достопримечательного речного зверя». Так начинается это описание. Дальше описывается слон и рассказываются «удивительные вещи об его появлении на свет» (ч. 4, II—IV). В другом месте описывается крокодил. «Видел я и другого зверя нильского, более речного коня за силу превозносимого. Имя ему крокодил» (ч. 4, XIX).

Так как нет масштабов для измерения всех этих описываемых вещей и явлений, нет, как мы говорили, сколько-нибудь четкого фона обычного, своего мира для восприятия этих необычных вещей, то они неизбежно приобретают характер курьезов, диковинок, раритетов.

Таким образом, изолированными, не связанными между собой курьезами и раритетами и наполнены пространства чужого

мира в греческом романе. Эти самодовлеющие любопытные, курьезные и диковинные вещи так же случайны и неожиданны, как и сами авантюры: они сделаны из того же материала, это — застывшие «вдруг», ставшие вещами авантюры, порождения того же случая.

В результате хронотоп греческих романов — чужой мир в авантюрном времени — обладает своеобразной выдержанностью и единством. У него своя последовательная логика, определяющая все его моменты. Хотя мотивы греческого романа, как мы уже говорили, отвлеченно взятые, не новы и были до него разработаны другими жанрами, — в новом хронотопе этого романа, подчиняясь его последовательной логике, они приобретают совершенно новое значение и особые функции.

В других жанрах эти мотивы были связаны с иными, более конкретными и сгущенными хронотопами. Любовные мотивы (первая встреча, внезапная любовь, любовная тоска, первый поцелуй и др.) в александрийской поэзии были разработаны по преимуществу в буколическом — пастушеско-идиллическом хронотопе. Это небольшой очень конкретный и сгущенный лиро-эпический хронотоп, сыгравший немалую роль в мировой литературе. Здесь специфическое циклизованное (но не чисто циклическое) идиллическое время, являющееся сочетанием природного времени (циклического) с бытовым временем условно пастушеской (отчасти и шире — земледельческой) жизни. Это время обладает определенным полуциклическим ритмом, и оно плотно срослось со специфическим и детально разработанным островным идиллическим пейзажем. Это — густое и душистое, как мед, время небольших любовных сценок и лирических излияний, пропитавшее собою строго отграниченный и замкнутый и насквозь простилизованный клочок природного пространства (мы отвлекаемся здесь от различных вариаций любовно-идиллического хронотопа в эллинистической — включая римскую — поэзии). От этого хронотопа в греческом романе, конечно, ничего не осталось. Исключение представляет лишь стоящий особняком роман «Дафнис и Хлоя» (Лонга). В центре его — пастушеско-идиллический хронотоп, но охваченный разложением, его компактная замкнутость и ограниченность разрушена, он окружен со всех сторон чужим миром и сам стал получужим; природно-идиллическое время уже не столь густо, оно разрежено авантюрным временем. Безоговорочно относить идиллию Лонга к типу греческого авантюрного романа,

безусловно, нельзя. И в последующем историческом развитии романа у этого произведения своя линия.

Те моменты греческого романа — сюжетные и композиционные, — которые связаны с путешествием по разным чужим странам, были разработаны античным географическим романом. Мир географического романа вовсе не похож на чужой мир греческого романа. Прежде всего центром его служит своя реальная родина, дающая точки зрения, масштабы, подходы и оценки, организующая видение и понимание чужих стран и культур (не обязательно при этом свое родное оценивается положительно, но оно обязательно дает масштабы и фон). Уже одно это (то есть внутренний организационный центр видения и изображения в родном) в корне меняет всю картину чужого мира в географическом романе. Далее, человек в этом романе — античный публичный, политический человек, руководящийся социально-политическими, философскими, утопическими интересами. Далее, самый момент путешествия, пути носит реальный характер и вносит существенный организующий реальный центр во временной ряд этого романа. Наконец, и биографический момент является существенным организующим началом для времени этих романов. (Здесь мы также отвлекаемся от различных разновидностей географического романа путешествий, одной из которых присущ и авантюрный момент, но он не является здесь доминирующим организационным началом и носит иной характер).

Здесь не место углубляться в хронотопы других жанров античной литературы, в том числе большого эпоса и драмы. Отметим лишь, что основою их служит народно-мифологическое время, на фоне которого начинает обособляться античное историческое время (с его специфическими ограничениями). Эти времена были глубоко локализованными, совершенно не отделимыми от конкретных примет родной греческой природы и примет «второй природы», то есть примет родных областей, городов, государств. Грек в каждом явлении родной природы видел след мифологического времени, сгущенное в нем мифологическое событие, которое могло быть развернуто в мифологическую сцену или сценку. Таким же исключительно конкретным и локализованным было и историческое время, в эпосе и трагедии еще тесно переплетавшееся с мифологическим. Эти классические греческие хронотопы — почти антиподы чужого мира греческих романов.

Таким образом, различные мотивы и моменты (сюжетного и композиционного характера), выработанные и жившие в других античных жанрах, носили в них совершенно иной характер и функции, непохожие на те, какие мы видим в греческом авантюрном романе, в условиях специфического хронотопа его. Здесь они вступили в новое и совершенно своеобразное художественное единство, очень далекое, конечно, от механического объединения различных античных жанров.

Теперь, когда нам яснее специфический характер греческого романа, мы можем поставить вопрос об образе человека в нем. В связи с этим уясняются и особенности всех сюжетных моментов романа.

Каким может быть образ человека в условиях охарактеризованного нами авантюрного времени, с его случайной одновременностью и случайной разновременностью, с его абсолютной бесследностью, с исключительной инициативностью случая в нем? Совершенно ясно, что в таком времени человек может быть только абсолютно пассивным и абсолютно неизменным. С человеком здесь, как мы уже говорили, все только случается. Сам он лишен всякой инициативы. Он — только физический субъект действия. Вполне понятно, что действия его будут носить по преимуществу элементарно-пространственный характер. В сущности, все действия героев греческого романа сводятся только к вынужденному движению в пространстве (бегство, преследование, поиски), то есть к перемене пространственного места. Пространственное человеческое движение и дает основные измерители для пространства и времени греческого романа, то есть для его хронотопа.

Но движется в пространстве все же живой человек, а не физическое тело в буквальном смысле слова. Он, правда, совершенно пассивен в своей жизни, — игру ведет «судьба», — но он претерпевает эту игру судьбы. И не только претерпевает, — он сохраняет себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное тождество с самим собой.

Это своеобразное тождество с самим собой — организационный центр образа человека в греческом романе. И нельзя преуменьшать значение и особую идеологическую глубину этого момента человеческого тождества. В этом моменте греческий роман связан с глубинами доклассового фольклора и овладевает одним из существенных элементов

народной идеи человека, живущей до сегодняшнего дня в разных видах фольклора, в особенности же в народных сказках. Как ни обеднено и ни оголено человеческое тождество в греческом романе, в нем все же сохраняется драгоценная крупица народной человечности, передана вера в несокрушимое могущество человека в его борьбе с природой и со всеми нечеловеческими силами.

Присматриваясь внимательно к сюжетным и композиционным моментам греческого романа, мы убедились в той громадной роли, которую играют в нем такие моменты, как узнавание, переодевание, перемена платья (временная), мнимая смерть (с последующим воскресением), мнимая измена (с последующим установлением неизменной верности) и, наконец, основной композиционный (организующий) мотив испытания героев на неизменность, на самотождественность. Во всех этих моментах — прямая сюжетная игра с приметами человеческого тождества. Но и основной комплекс мотивов: встреча — разлука — поиски — обретение — является только другим, так сказать, отраженным сюжетным выражением того же человеческого тождества.

Остановимся прежде всего на композиционно-организующем моменте испытания героев. В самом начале мы определили первый тип античного романа как авантюрный роман испытания. Термин «роман испытания» (Prüfungsroman) уже давно усвоен литературоведами применительно к роману барокко (XVII века), являющемуся дальнейшим развитием на европейской почве романа греческого типа.

В греческом романе организационное значение идеи испытания выступает с большой четкостью, причем этой идее испытания дается здесь даже судебно-юридическое выражение.

Большинство авантюр греческого романа организованы именно как испытания героя и героини, преимущественно как испытания их целомудрия и верности друг другу. Но, кроме того, испытывается их благородство, мужество, сила, неустрашимость, реже — и их ум. Случай рассеивает по пути героев не только опасности, но и всевозможные соблазны, ставит их в самые щекотливые положения, но они всегда выходят из этих положений с честью. В искусном изобретении сложнейших положений ярко проявляется изощренная казуистика второй софистики. Поэтому же и испытания носят несколько внешне-формальный судебно-риторический характер.

Но дело не только в организации отдельных авантюр. Роман в целом осмысливается именно как испытание героев. Греческое авантюрное время, как мы уже знаем, не оставляет следов ни в мире, ни в людях. Никаких сколько-нибудь остающихся внешних и внутренних изменений не происходит в результате всех событий романа. К концу романа восстанавливается исходное нарушенное случаем равновесие. Все возвращается к своему началу; все возвращается на свои места. В результате всего длинного романа герой женится на своей невесте. И все же люди и вещи через что-то прошли, что их, правда, не изменило, но потому именно их, так сказать, подтвердило, проверило и установило их тождество, их прочность и неизменность. Молот событий ничего не дробит и ничего не кует, — он только испытывает прочность уже готового продукта. И продукт выдерживает испытание. В этом — художественно-идеологический смысл греческого романа.

Ни один художественный жанр не может строиться на одной голой занимательности. Да и для того, чтобы быть занимательным, он должен задеть какую-то существенность. Ведь и занимательным может быть только человеческая жизнь или, во всяком случае, нечто имеющее к ней прямое отношение. И это человеческое должно быть повернуто хоть сколько-нибудь существенной стороной, то есть должно иметь какую-то степень живой *реальности*.

Греческий роман — очень гибкая жанровая разновидность, обладавшая громадною жизненною силой. Особенно живучей в истории романа оказалась именно композиционно-организующая идея испытания. Мы встречаем ее в средневековом рыцарском романе, как раннем, так и в особенности позднем. Она же в значительной степени организует «Амадиса» и «Пальмеринов». На ее значение в романе барокко мы уже указывали. Здесь эта идея обогащается определенным идеологическим содержанием, создаются определенные идеалы человека, воплощениями которых и являются испытуемые герои — «рыцари без страха и упрека». Эта абсолютная безукоризненность героев вырождается в ходульность и вызывает резкую и существенную критику Буало в его лукиановском диалоге «Герои романов».

После барокко организационное значение идеи испытания резко уменьшается. Но она не умирает и сохраняется в качестве одной из организационных идей романа во все последующие эпохи. Она наполняется различным идеологическим содержанием, и само испытание часто приводит к отрицательным результатам.

В XIX и начале XX века мы встречаем, например, такие типы и разновидности идеи испытания. Распространен тип испытания на призванность, избранничество, гениальность. Одна из разновидностей его — испытание наполеонистического парвеню во французском романе. Другой тип — испытание биологического здоровья и приспособленности к жизни. Наконец, такие поздние типы и разновидности идеи испытания в третьесортной романной продукции, как испытание морального реформатора, ницшеанца, аморалиста, эмансипированной женщины и т. п.

Но все эти европейские разновидности романа испытания, как чистые, так и смешанные, значительно отходят от испытания человеческого тождества в той его простой, лапидарной и в то же время сильной форме, как оно было представлено в греческом романе. Правда, сохранились, но усложнились и утратили свою первоначальную лапидарную силу и простоту приметы человеческого тождества, как они раскрывались в мотивах узнания, мнимых смертей и проч. Связь этих мотивов с фольклором здесь — в греческом романе — более непосредственная (хотя и он достаточно далек от фольклора).

Для полного уяснения образа человека в греческом романе и особенностей момента его тождества (а следовательно, и особенностей испытания этого тождества) необходимо учесть, что человек здесь, в отличие от всех классических жанров античной литературы, — частный, приватный человек. Эта черта его корреспондирует абстрактному чужому миру греческих романов. В таком мире человек и может быть только изолированным приватным человеком, лишенным всяких сколько-нибудь существенных связей со своей страной, своим городом, своей социальной группой, своим родом, даже со своей семьей. Он не чувствует себя частью социального целого. Он — одинокий человек, затерянный в чужом мире. И у него нет никакой миссии в этом мире. Приватность и изолированность — существенные черты образа человека в греческом романе, необходимо связанные с особенностями авантюрного времени и абстрактного пространства. Этим человек греческого романа так резко и принципиально отличается от публичного человека предшествующих античных жанров и, в частности, от публичного и политического человека географического романа путешествий.

Но в то же время приватный и изолированный человек греческого романа во многом ведет себя по внешности как публичный человек, именно как публичный человек риторических и истори-

ческих жанров: он произносит длинные, риторически построенные речи, в которых освещает не в порядке интимной исповеди, а в порядке публичного отчета приватно-интимные подробности своей любви, своих поступков и приключений. Наконец, в большинстве романов существенное место занимают судебные процессы, в которых подытоживаются приключения героев и дается судебно-юридическое подтверждение их тождества, особенно в его главном моменте — их любовной верности друг другу (и, в частности, целомудрия героини). В результате — все основные моменты романа получают публично-риторическое освещение и оправдание (апологию) и окончательную судебно-юридическую квалификацию в их целом. Более того, если мы спросим, чем в последнем счете определяется единство человеческого образа в греческом романе, то должны будем ответить, что единство это носит именно риторико-юридический характер.

Однако эти публичные риторико-юридические моменты носят внешний и неадекватный внутреннему действительному содержанию образа человека характер. Это внутреннее содержание образа совершенно приватно: основное жизненное положение героя, цели, которыми он руководствуется, все его переживания и все его поступки носят совершенно частный характер и не имеют ровно никакого общественно-политического значения. Ведь основным стержнем содержания является любовь героев и те внутренние и внешние испытания, которым она подвергается. И все прочие события получают значение в романе только благодаря своему отношению к этому содержательному стержню. Характерно, что даже такие события, как война, получают свое значение исключительно лишь в плане любовных дел героев. Например, действие в романе «Левкиппа и Клитофонт» начинается с войны между византийцами и фракийцами, так как благодаря этой войне Левкиппа попадает в дом к отцу Клитофонта и происходит их первая встреча. В конце романа снова упоминается эта война, так как по случаю ее окончания и совершается та религиозная процессия в честь Артемиды, которая приостановила пытку и казнь Клитофонта.

Но характерно здесь то, что не события частной жизни подчиняются и осмысливаются событиями общественно-политическими, а наоборот — события общественно-политические приобретают в романе значение лишь благодаря своему отношению к событиям частной жизни. И это отношение их к частным судьбам только

и освещается в романе; их же социально-политическое существо остается вне его.

Таким образом, публично-риторическое единство образа человека находится в противоречии с его чисто приватным содержанием. Это противоречие очень характерно для греческого романа. Характерно оно, как мы увидим далее, и для некоторых поздних риторических жанров (в частности — автобиографических).

Античность вообще не создала адекватной формы и единства для приватного человека и его жизни. В то время как жизнь стала частной и люди изолированными, и это приватное содержание стало заполнять литературу, оно выработало себе адекватные формы лишь в маленьких лиро-эпических жанрах и в маленьких бытовых жанрах — бытовой комедии и бытовой новелле. В больших жанрах приватная жизнь изолированного человека облекалась во внешние и неадекватные и потому условные и формалистические публично-государственные или публично-риторические формы.

Внешний, формалистический и условный характер носит и публично-риторическое единство человека и переживаемых им событий и в греческом романе. Вообще объединение всего того разнородного (по источникам происхождения и по существу), что мы находим в греческом романе, объединение в большой почти энциклопедический жанр, достигается лишь ценой крайней абстрактности, схематичности, оголенности от всего конкретного и локального. Хронотоп греческого романа — наиболее абстрактный из больших романных хронотопов.

Этот абстрактнейший хронотоп вместе с тем и наиболее статический хронотоп. Мир и человек в нем абсолютно готовы и неподвижны. Никаких потенций становления, роста, изменения здесь нет. В результате изображенного в романе действия ничто в самом мире не уничтожено, не переделано, не изменено, не создано вновь. Подтверждено лишь тождество всего того, что было вначале. Авантюрное время не оставляет следов.

Таков первый тип античного романа. К отдельным моментам его нам еще придется возвращаться в связи с дальнейшим развитием освоения времени в романе. Мы уже указывали, что этот романный тип, в особенности некоторые моменты его (в частности, само авантюрное время), обладает в последующей истории романа большой живучестью и гибкостью.

II. АПУЛЕЙ И ПЕТРОНИЙ

Переходим ко второму типу античного романа, который назовем условно — «авантюрно-бытовым романом».

К этому типу в строгом смысле относятся только два произведения: «Сатирикон» Петрония (дошедший до нас в сравнительно небольших фрагментах) и «Золотой осел» Апулея (дошел полностью). Но существенные элементы этого типа представлены и в других жанрах, главным образом в сатирах (а также и в эллинистической диатрибе), кроме того, в некоторых разновидностях раннехристианской житийной литературы (греховная жизнь, наполненная соблазнами, затем — кризис и перерождение человека).

В основу нашего анализа второго типа античного романа мы положим «Золотого осла» Апулея. Затем коснемся особенностей и других дошедших до нас разновидностей (образцов) этого типа.

Во втором типе прежде всего бросается в глаза сочетание авантюрного времени с бытовым, что мы и выражаем в условном обозначении типа как «авантюрно-бытового романа». Однако не может быть, конечно, и речи о механическом сочетании (сложении) этих времен. И авантюрное и бытовое время в этом сочетании существенно видоизменяются в условиях совершенно нового хронотопа, созданного этим романом. Поэтому здесь слагается новый тип авантюрного времени, резко отличный от греческого, и особый тип бытового времени.

Сюжет «Золотого осла» вовсе не является вневременным зиянием между двумя смежными моментами реального жизненного ряда. Напротив, именно жизненный путь героя (Люция) в его существенных моментах и является сюжетом этого романа. Но изображению этого жизненного пути присущи две особенности, которыми и определяется особый характер времени в этом романе.

Эти особенности: 1) жизненный путь Люция дан в оболочке «метаморфозы», 2) самый жизненный путь сливается с

реальным путем странствований — скитаний Люция по миру в образе осла.

Жизненный путь в оболочке метаморфозы в романе дан как в основном сюжете жизненного пути Люция, так и во вставной новелле об Амуре и Психее, которая является параллельным смысловым вариантом основного сюжета.

Метаморфоза (превращение) — в основном человеческое превращение — наряду с тождеством (также в основном — человеческим тождеством) принадлежит к сокровищнице мирового доклассового фольклора. Превращение и тождество глубоко сочетаются в фольклорном образе человека. В особенно четкой форме это сочетание сохраняется в народной сказке. Образ сказочного человека — при всем громадном разнообразии сказочного фольклора — всегда строится на мотивах превращения и тождества (как, в свою очередь, ни разнообразно конкретное наполнение этих мотивов). С человека мотивы превращения — тождества переходят и на весь человеческий мир — на природу и на вещи, созданные самим человеком. Об особенностях народно-сказочного времени, где раскрывается это превращение — тождество в образе человека, мы будем говорить в дальнейшем в связи с Рабле.

На античной почве идея метаморфозы проделала очень сложный и разветвленный путь развития. Одно из разветвлений этого пути — греческая философия, где идее превращения, наряду с идеей тождества[7], принадлежит громадная роль, причем существенная мифологическая оболочка этих идей сохраняется до Демокрита и Аристофана (да и у них до конца не преодолевается).

Другое разветвление — культовое развитие идеи метаморфозы (превращения) в античных мистериях, и прежде всего в элевсинских мистериях. Античные мистерии в их дальнейшем развитии все более и более подвергались влиянию восточных культов, с их специфическими формами метаморфозы. В этом ряду развития лежат и первоначальные формы христианского культа. Сюда же примыкают и те грубые магические формы метаморфозы, которые были чрезвычайно распространены в I—II веках нашей эры,

---

[7] Преобладание идеи превращения у Гераклита и идеи тождества у элеатов. Превращение на основе первоэлемента у Фалеса, Анаксимандра, Анаксимена.

практиковались различными шарлатанами и стали прочным бытовым явлением эпохи.

Третье разветвление — дальнейшая жизнь мотивов превращения в собственно народном фольклоре. До нас этот фольклор, конечно, не дошел, но его существование известно нам по его влияниям — отражениям в литературе (например, в той же новелле об Амуре и Психее у Апулея).

Наконец, четвертое разветвление — развитие идеи метаморфозы в литературе. Оно нас здесь только и касается.

Само собой разумеется, что это развитие идеи метаморфозы в литературе проходит не без воздействия всех других перечисленных нами путей развития идеи метаморфозы. Достаточно указать на влияния мистерийной элевсинской традиции на греческую трагедию. Не подлежит, конечно, сомнению влияние на литературу философских форм превращения и уже отмеченное нами влияние фольклора.

В мифологической оболочке метаморфозы (превращения) содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами, следовательно, определенная форма временного ряда. Но состав этой идеи очень сложный, почему из нее и развертываются временные ряды различных типов.

Если мы проследим художественное разложение этой сложной мифологической идеи метаморфозы у Гесиода (как по «Трудам и Дням», так и по «Теогонии»), то увидим, что из нее развивается специфический генеалогический ряд, особый ряд смены веков — поколений (миф о пяти веках — золотом, серебряном, медном, троянском и железном), необратимый теогонический ряд метаморфозы природы, циклический ряд метаморфозы зерна, аналогичный ряд метаморфозы виноградной лозы. Более того, и циклический ряд трудового земледельческого быта у него также строится как своего рода «метаморфоза земледельца». Этим мы еще не исчерпали всех временных рядов, развивающихся у Гесиода из метаморфозы как их мифологического первофеномена. Для всех этих рядов общим является чередование (или следование друг за другом) совершенно различных, непохожих друг на друга форм (или образов) одного и того же. Так, в теогоническом процессе эра Хроноса сменяется эрой Зевса, сменяются века — поколения людей (золотой, серебряный и др.), сменяются времена года.

Глубоко различны образы разных эр, разных поколений, разных времен года, разных фаз земледельческих работ. Но за

всеми этими различиями сохраняется единство теогонического процесса, исторического процесса, природы, земледельческой жизни.

Понимание метаморфозы у Гесиода, равно как и в ранних философских системах и классических мистериях, носит широкий характер, и самое слово «метаморфоза» у него вовсе не употребляется в том специфическом значении однократного чудесного (граничащего с магическим) превращения одного явления в другое, какое это слово приобретает в римско-эллинистическую эпоху. Само слово в указанном значении появилось лишь на определенной поздней стадии развития идеи метаморфозы.

Для этой поздней стадии характерны «Метаморфозы» Овидия. Здесь метаморфоза почти уже становится частной метаморфозой единичных изолированных явлений и приобретает характер внешнего чудесного превращения. Остается идея изображения под углом зрения метаморфозы всего космогонического и исторического процесса, начиная от создания космоса из хаоса и кончая превращением Цезаря в звезду. Но идея эта осуществляется путем выборки из всего мифологического и литературного наследия отдельных, не связанных между собой внешне ярких случаев метаморфоз в более узком смысле слова и расположения их в ряд, лишенный всякого внутреннего единства. Каждая метаморфоза довлеет себе и представляет из себя замкнутое поэтическое целое. Мифологическая оболочка метаморфозы уже не способна объединить больших и существенных временных рядов. Время распадается на изолированные самодовлеющие временные отрезки, которые механически складываются в один ряд. То же распадение мифологического единства античных временных рядов можно наблюдать и в «Фастах» Овидия (для изучения чувства времени в римско-эллинистическую эпоху это произведение имеет большое значение).

У Апулея метаморфоза приобретает еще более частный, изолированный и уже прямо магический характер. От былой широты и силы ее почти ничего не осталось. Метаморфоза стала формой осмысления и изображения частной человеческой судьбы, оторванной от космического и исторического целого. Но все же, особенно благодаря влиянию прямой фольклорной традиции, идея метаморфозы сохраняет еще достаточно энергии для охвата целого жизненной судьбы человека в ее основных переломных моментах. В этом — ее значение для романного жанра.

Что касается до самой специфической формы метаморфозы — превращение Люция в осла, обратное превращение в человека и его мистерийное очищение, — то углубляться в ее анализ по существу здесь не место. Для наших задач такой анализ не нужен. И самый генезис ослиной метаморфозы очень сложен. Сложна и до сих пор не вполне уяснена трактовка ее у Апулея. Для нашей прямой темы все это не имеет существенного значения. Нам важны лишь функции этой метаморфозы в построении романа второго типа.

На основе метаморфозы создается тип изображения целого человеческой жизни в ее основных переломных, к р и з и с н ы х моментах: как ч е л о в е к с т а н о в и т с я д р у г и м. Даются разные, и резко разные образы одного и того же человека, объединенные в нем как разные эпохи, разные этапы его жизненного пути. Здесь нет становления в точном смысле, но есть кризис и перерождение.

Этим определяются существенные отличия апулеевского сюжета от сюжетов греческого романа. События, изображенные Апулеем, определяют жизнь героя, притом определяют в с ю его жизнь. Вся жизнь с детства до старости и смерти здесь, конечно, не изображается. Поэтому здесь нет б и о г р а ф и ч е с к о й ж и з н и в ее целом. В кризисном типе изображается лишь один или два момента, решающих судьбу человеческой жизни и определяющих весь ее характер. В соответствии с этим роман дает два или три различных образа одного и того же человека, разъединенных и соединенных кризисами и перерождениями его. В основном сюжете Апулей дает три образа Люция: Люций до превращения в осла, Люций — осел, Люций — мистерийно очищенный и обновленный. В параллельном сюжете даются два образа Психеи — до очищения искупительными страданиями и после них; здесь дается последовательный путь перерождения героини, не распадающийся на три резко отличных образа ее.

В раннехристианских к р и з и с н ы х ж и т и я х, относящихся к тому же типу, также дается обычно только два образа человека, разделенных и соединенных кризисом и перерождением, — образ грешника (до перерождения) и образ праведника — святого (после кризиса и перерождения). Иногда даются и три образа, именно в тех случаях, когда особо выделен и разработан отрезок жизни, посвященный очистительному страданию, аскезе, борьбе с собой (соответствующий пребыванию Люция в образе осла).

Из сказанного ясно, что роман этого типа не развертывается в биографическом времени в строгом смысле. Он изображает только исключительные, совершенно необычные моменты человеческой жизни, очень кратковременные по сравнению с долгим жизненным целым. Но эти моменты определяют как окончательный образ самого человека, так и характер всей его последующей жизни. Но самая-то долгая жизнь, с ее биографическим ходом, делами и трудами, потянется после перерождения и, следовательно, лежит уже за пределами романа. Так Люций, пройдя через три посвящения, приступает к своему жизненно-биографическому пути ритора и жреца.

Этим определяются особенности авантюрного времени второго типа. Это не бесследное время греческого романа. Напротив, оно оставляет глубокий и неизгладимый след в самом человеке и во всей жизни его. Но вместе с тем время это авантюрное: это время исключительных, необычных событий, и события эти определяются случаем и также характеризуются случайной одновременностью и случайной разновременностью.

Но эта логика случая подчинена здесь иной, объемлющей ее высшей логике. В самом деле. Служанка колдуньи Фотида случайно взяла не ту коробочку и вместо мази для превращения в птицу дала Люцию мазь для превращения в осла. Случайно в доме не оказалось как раз в этот момент роз, необходимых для обратного превращения. Случайно как раз в ту же ночь на дом нападают разбойники и угоняют осла. И во всех последующих приключениях как самого осла, так и его сменяющихся хозяев продолжает играть роль случай. Случай же все снова и снова тормозит обратное превращение осла в человека. Но власть случая и его инициатива ограничены, он действует лишь в пределах отведенного ему района. Не случай, а сластолюбие, юношеское легкомыслие и «неуместное любопытство» толкнули Люция на опасную затею с колдовством. Он сам виноват. Своим неуместным любопытством он развязал игру случая. Начальная инициатива, следовательно, принадлежит самому герою и его характеру. Инициатива эта, правда, не положительно творческая (и это очень важно); это инициатива вины, заблуждения, ошибки (в христианском житийном варианте — греха). Этой отрицательной инициативе соответствует и первый образ героя — юный, легкомысленный, необузданный, сластолюбивый, праздно-любопытный. Он навлекает на себя

власть случая. Таким образом, первое звено авантюрного ряда определяется не случаем, а самим героем и его характером.

Но и последнее звено — завершение всего авантюрного ряда — определяется не случаем. Люция спасает богиня Изида, которая указывает ему, что он должен сделать, чтобы вернуться к образу человека. Богиня Изида выступает здесь не как синоним «счастливого случая» (как боги в греческом романе), а как руководительница Люция, ведущая его к очищению, требующая от него совершенно определенных очистительных обрядов и аскезы. Характерно, что видения и сны у Апулея имеют иное значение, чем в греческом романе. Там сны и видения осведомляли людей о воле богов или случая не для того, чтобы они могли предотвратить удары судьбы и принять какие-либо меры против них, «но для того, чтобы они с большей легкостью переносили свои страдания» (Ахилл Татий). Сны и видения поэтому не побуждали героев ни к какой деятельности. У Апулея, напротив, сны и видения дают героям указания, что им делать, как поступить, чтобы изменить свою судьбу, то есть вынуждают их к определенным действиям, к активности.

Таким образом, и первое и последнее звено цепи авантюр лежит вне власти случая. Вследствие этого меняется характер и всей цепи. Она становится действенной, меняет самого героя и его судьбу. Ряд пережитых героем авантюр приводит не к простому подтверждению его тождества, но к построению нового образа очищенного и перерожденного героя. Поэтому и сама случайность, управляющая в пределах отдельных авантюр, осмысливается по-новому.

В этом отношении характерна речь жреца Изиды после превращения Люция: «Вот, Люций, после стольких несчастий, воздвигаемых судьбою, претерпев столько гроз, достиг наконец ты спокойной пристани, алтарей милостивых. Не впрок пошло тебе ни происхождение, ни положение, ни даже самая наука, которая тебя отличает, потому что ты, сделавшись по страстности своего молодого возраста рабом сластолюбия, получил роковое возмездие за неуместное любопытство. Но слепая судьба, мучая тебя худшими опасностями, сама того не зная, привела к настоящему блаженству. Пусть же идет она и пышет яростью, другой жертвы придется ей искать для своей жестокости. Ибо среди тех, кто посвятил свою жизнь нашей верховной богине, нет места губительной случайности. Какую выгоду судьба имела, подвергая тебя

разбойникам, диким зверям, рабству, жестоким путям по всем направлениям, ежедневному ожиданию смерти? Вот тебя приняла под свое покровительство другая судьба, но уже зрячая, свет сиянья которой просвещает даже остальных богов» («Золотой осел», кн. 11).

Здесь отчетливо указывается собственная вина Люция, отдавшая его во власть случая («слепой судьбы»). Здесь также отчетливо противопоставляется «слепой судьбе», «губительной случайности» — «судьба зрячая», то есть руководство богини, которая спасла Люция. Здесь, наконец, отчетливо раскрывается и смысл «слепой судьбы», власть которой ограничена собственной виною Люция, с одной стороны, и властью «зрячей судьбы», то есть покровительством богини, — с другой. Этот смысл — «роковое возмездие» и путь к «настоящему блаженству», к которому привела Люция эта «слепая судьба», «сама того не зная». Таким образом, весь авантюрный ряд осмысливается как наказание и искупление.

Совершенно так же организован и авантюрно-сказочный ряд в параллельном сюжете (в новелле об Амуре и Психее). Первым звеном ряда здесь также служит собственная вина Психеи, а последним — покровительство богов. Сами же приключения и сказочные испытания Психеи осмыслены как наказание и искупление. Роль случая, «слепой судьбы» здесь еще более ограниченная и подчиненная.

Таким образом, авантюрный ряд с его случайностью здесь совершенно подчинен объемлющему и осмысливающему его ряду: вина — наказание — искупление — блаженство. Этот ряд управляется уже совершенно иной, не авантюрной логикой. Этот ряд активен и определяет прежде всего самую метаморфозу, то есть смену образов героя: легкомысленный и праздно-любопытный Люций — Люций-осел, претерпевающий страдания — очищенный и просветленный Люций. Далее, этому ряду присуща определенная форма и степень необходимости, которой и в помине не было в греческом авантюрном ряде: возмездие с необходимостью следует за виною, за перенесенным возмездием с необходимостью следует очищение и блаженство. Далее, необходимость эта носит человеческий характер, это не механическая, нечеловеческая необходимость. Вина определяется характером самого человека; возмездие также необходимо как очищающая и улучшающая человека сила. Человеческая ответственность является основою всего этого ряда. Наконец, самая смена об-

разов одного и того же человека делает этот ряд человечески существенным.

Всем этим определяются неоспоримые преимущества этого ряда по сравнению с греческим авантюрным временем. Здесь на мифологической основе метаморфозы достигается освоение некоторой более существенной и реальной стороны времени. Оно здесь не только технично, это не простая рядоположность обратимых, переставимых и внутренне не ограниченных дней, часов, мгновений; временной ряд здесь — существенное и необратимое целое. Вследствие этого отпадает абстрактность, присущая греческому авантюрному времени. Напротив, этот новый временной ряд требует конкретности изложения.

Но наряду с этими положительными моментами имеются существенные ограничения. Человек здесь, как и в греческом романе, — приватный изолированный человек. Вина, возмездие, очищение и блаженство носят поэтому приватно-индивидуальный характер: это частное дело отдельного человека. И активность такого человека лишена творческого момента: она проявляется отрицательно — в опрометчивом поступке, в ошибке, в вине. Поэтому и действенность всего ряда ограничивается образом самого человека и его судьбы. В окружающем мире этот временной ряд, как и греческий авантюрный, никаких следов не оставляет. Вследствие этого же связь между судьбою человека и миром носит внешний характер. Человек меняется, переживает метаморфозу совершенно независимо от мира; сам мир остается неизменным. Поэтому метаморфоза носит частный и нетворческий характер.

Поэтому основной временной ряд романа, хотя и носит, как мы сказали, необратимый и целостный характер, замкнут и изолирован и не локализован в историческом времени (то есть не включен в необратимый исторический временной ряд, потому что этого ряда роман еще вовсе не знает).

Таково основное авантюрное время этого романа. Но в романе имеется и бытовое время. Каков его характер и как оно сочетается в романном целом с охарактеризованным нами особым авантюрным временем?

Для романа прежде всего характерно слияние жизненного пути человека (в его основных переломных моментах) с его реальным пространственным путем-дорогой, то есть со странствованиями. Здесь дается реализация метафоры «жизненный путь». Самый путь пролегает по родной, знакомой стране, в которой нет

ничего экзотического, чуждого и чужого. Создается своеобразный романный хронотоп, сыгравший громадную роль в истории этого жанра. Основа его — фольклорная. Реализация метафоры жизненного пути в разных вариациях играет большую роль во всех видах фольклора. Можно прямо сказать, что дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги — выбор жизненного пути; перекресток — всегда поворотный пункт жизни фольклорного человека; выход из родного дома на дорогу с возвращением на родину — обычно *возрастные* этапы жизни (выходит юноша, возвращается муж); дорожные приметы — приметы судьбы и проч. Поэтому романный хронотоп дороги так конкретен, ограничен, так глубоко проникнут фольклорными мотивами.

Перемещение человека в пространстве, его скитания утрачивают здесь тот абстрактно-технический характер сочетания пространственных и временных определений (близость — даль, одновременность — разновременность), какой мы наблюдали в греческом романе. Пространство становится конкретным и насыщается более существенным временем. Пространство наполняется реальным жизненным смыслом и получает существенное отношение к герою и его судьбе. Этот хронотоп настолько насыщен, что в нем приобретают новое и гораздо более конкретное и хронотопическое значение такие моменты, как встреча, разлука, столкновение, бегство и т. д.

Эта конкретность хронотопа дороги и позволяет широко развернуть в нем *быт*. Однако этот быт располагается, так сказать, в стороне от дороги и на боковых путях ее. Сам главный герой и основные переломные события его жизни — *вне быта*. Он его только наблюдает, иногда вторгается в него как чужеродная сила, иногда сам надевает бытовую маску, но по существу он быту не причастен и бытом не определяется.

Герой *сам* переживает *исключительные внебытовые* события, определяемые рядом: вина — возмездие — искупление — блаженство. Таков — Люций. Но в процессе возмездия — искупления, то есть именно в процессе метаморфозы, Люций принужден спуститься в низкий быт, играть в нем самую низкую роль, даже не роль раба, а роль осла. Как рабочий осел он попадает в самую гущу низкого быта, он у погонщиков, он у мельника ходит по кругу, приводя в движение жернова, он служит у огородника, у солдата, у повара, у пекаря. Он терпит постоянно побои, подвергается преследованию злых жен (жена погонщика,

жена пекаря). Но все это он проделывает не как Люций, а как осел. В конце романа, сбросив личину осла, он на торжественной процессии снова вступит в высшие внебытовые сферы жизни. Более того, пребывание Люция в быту — это мнимая смерть его (родные считают его умершим), а выход из быта — воскресение. Ведь древнейшее фольклорное ядро метаморфозы Люция — это смерть, схождение в преисподнюю и воскресение. Быту здесь соответствует преисподняя, могила. (Соответствующие мифологические эквиваленты могут быть найдены для всех сюжетных мотивов «Золотого осла»).

Эта постановка героя по отношению к быту — чрезвычайно важная особенность второго типа античного романа. Эта особенность сохраняется (варьируясь, конечно) и во всей последующей истории этого типа. Всегда главный герой в ней, по существу, не причастен быту; он проходит через бытовую сферу как человек иного мира. Чаще всего это плут, меняющий различные бытовые личины, не занимающий в быту никакого определенного места, играющий с бытом, не принимающий его всерьез; или это бродячий актер, переодетый аристократ, или благородный человек по рождению, но не знающий своего происхождения («найденыш»). Быт — это низшая сфера бытия, из которой герой стремится освободиться и с которой он внутренне никогда не сливается. У него необычный, внебытовой жизненный путь, лишь один из этапов которого проходит через бытовую сферу.

Играя в низком быту самую низкую роль, Люций, внутренне не причастный бытовой жизни, тем лучше ее наблюдает и изучает во всех ее тайниках. Для него это о п ы т изучения и познания людей. «Я сам, — говорит Люций, — вспоминаю свое существование в ослином виде с большой благодарностью, так как п о д п р и к р ы т и е м э т о й ш к у р ы и с п ы т а в к о л о в р а т н о с т и с у д ь б ы, я сделался если не более благоразумным, то б о л е е о п ы т н ы м».

Для наблюдения тайников бытовой жизни положение осла особо выгодно. В присутствии осла никто не стесняется и раскрывает себя во всем. «И в мучительной жизни моей одно-единственное осталось мне утешение: развлекаться по врожденному мне любопытству, как люди, н е с ч и т а я с ь с м о и м п р и с у т с т в и е м, с в о б о д н о г о в о р и л и и д е й с т в о в а л и, к а к х о т е л и» (кн. 9).

Кроме того, преимущество осла в этом отношении составляют и его уши. «И я, хотя и сильно рассержен был на ошибку

Фотиды, которая меня вместо птицы обратила в осла, утешался в горестном превращении моем единственно тем, что благодаря огромным ушам я отлично слышал даже то, что происходило в отдаленности» (кн. 9).

И эта исключительная постановка осла в романе — черта громадной важности.

Та бытовая жизнь, которую наблюдает и изучает Люций, — исключительно частная, приватная жизнь. В ней по самому ее существу нет ничего публичного. Все ее события — частное дело изолированных людей: они не могут совершаться «на миру», публично, в присутствии хора; они не подлежат публичному (всенародному) отчету на площади. Специфическое публичное значение они приобретают лишь там, где становятся уголовными преступлениями. Уголовщина — это тот момент приватной жизни, где она становится, так сказать, поневоле публичной. В остальном эта жизнь — постельные секреты (измены «злых жен», импотенция мужей и проч.), секреты наживы, мелкие бытовые обманы и т. п.

Такая приватная жизнь по самому своему существу не оставляет места для созерцателя, для «третьего», который был бы вправе ее постоянно созерцать, судить, оценивать. Она совершается между четырех стен, для двух пар глаз. Публичная же жизнь, всякое событие, имеющее хоть какое-нибудь общественное значение, по существу, тяготеет к опубликованию, необходимо предполагает зрителя, судью, оценивающего, для него всегда есть место в событии, он — необходимый (обязательный) участник его. Публичный человек всегда живет и действует на миру, и каждый момент его жизни по существу и принципиально допускает опубликование. Публичная жизнь и публичный человек по своей природе открыты, зримы, слышимы. Публичная жизнь обладает и разнообразнейшими формами самоопубликования и самоотчета (в том числе и в литературе). Здесь поэтому вовсе не возникает проблемы особой постановки созерцающего и слушающего эту жизнь («третьего»), особых форм опубликования ее. Поэтому классическая античная литература — литература публичной жизни и публичного человека — вовсе не знала этой проблемы.

Но когда приватный человек и приватная жизнь вошли в литературу (в эпоху эллинизма), эти проблемы неминуемо должны были встать. Возникло противоречие между публичностью самой литературной формы и приватно-

стью ее содержания. Начался процесс выработки приватных жанров. На античной почве этот процесс остался незавершенным.

Особенно остро эта проблема стояла в отношении больших эпических форм («большого эпоса»). В процессе разрешения этой проблемы и возник античный роман.

В отличие от публичной жизни, та сугубо приватная жизнь, которая вошла в роман, по природе своей закрыта. Ее, по существу, можно только подсмотреть и подслушать. Литература приватной жизни есть, по существу, литература подсматривания и подслушивания — «как другие живут». Или ее можно раскрыть и опубликовать в уголовном процессе, или прямо вводя в роман уголовный процесс (и формы сыска и следствия), а в приватную жизнь — уголовные преступления; или косвенно и условно (в полускрытой форме), используя формы свидетельских показаний, признаний подсудимых, судебных документов, улик, следственных догадок и т. п. Наконец, могут быть использованы и те формы приватного сообщения и самораскрытия, которые вырабатываются в самой приватной жизни и в быту, — частное письмо, интимный дневник, исповедь.

Мы уже видели, как греческий роман разрешал эту проблему изображения частной жизни и приватного человека. Он применял внешние и не адекватные публично-риторические формы (к тому времени уже омертвевшие) к содержанию приватной жизни, что было возможно лишь в условиях греческого авантюрного времени и крайней абстрактности всего изображения. Кроме того, на этой же риторической основе греческий роман ввел и уголовный процесс, играющий весьма существенную роль в нем. Частично пользовался греческий роман и бытовыми формами, например, письмом.

И в последующей истории романа уголовный процесс в его прямой и косвенной форме и вообще судебно-уголовные категории имели громадное организационное значение. В самом содержании романов этому соответствовало громадное значение в нем уголовных преступлений. Различные формы и разновидности романа по-разному используют различные судебно-уголовные категории. Достаточно назвать авантюрно-детективный роман (сыск, следы преступлений и угадывание событий по этим следам), с одной стороны, и романы Достоевского («Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы») — с другой.

Значение и различные способы использования судебно-уголовных категорий в романе — как особых форм раскрытия и опубликования приватной жизни — интересная и важная проблема истории романа.

Уголовный момент играет большую роль в «Золотом осле» Апулея. Некоторые вставные новеллы прямо построены как рассказы об уголовных преступлениях (шестая, седьмая, одиннадцатая и двенадцатая новеллы). Но основным для Апулея является не уголовный материал, а обнажающие природу человека бытовые секреты приватной жизни, то есть все то, что можно только подглядеть и подслушать.

Вот для этого-то подглядывания и подслушивания приватной жизни положение Люция-осла исключительно благоприятное. Поэтому положение это было закреплено традицией и в разнообразных вариациях встречается нам в последующей истории романа. От ослиной метаморфозы сохраняется именно специфическая постановка героя как «третьего» по отношению к частной бытовой жизни, позволяющая ему подсматривание и подслушивание. Такова постановка плута и авантюриста, которые внутренне не причастны к бытовой жизни, не имеют в ней определенного закрепленного места и которые в то же время проходят через эту жизнь и принуждены изучать ее механику, все ее тайные пружины. Но такова в особенности постановка слуги, сменяющего различных хозяев. Слуга — это вечный «третий» в частной жизни господ. Слуга — свидетель частной жизни по преимуществу. Его стесняются почти так же мало, как и осла, и в то же время он призван быть участником всех интимных сторон частной жизни. Поэтому слуга сменил собою осла в последующей истории авантюрного романа второго типа (то есть авантюрно-бытового романа). Положение слуги широко использует плутовской роман от «Ласарильо» и до «Жиль Блаза». В этом классическом (чистом) типе плутовского романа продолжают жить и другие моменты и мотивы «Золотого осла» (прежде всего они сохраняют тот же хронотоп). В авантюрно-бытовом романе осложненного, не чистого типа фигура слуги отходит на второй план, но значение его все же сохраняется. Но и в других романных типах (да и в иных жанрах) фигура слуги имеет существенное значение (см. «Жак-фаталист» Дидро, драматическую трилогию Бомарше и др.). Слуга — это особая воплощенная точка зрения на мир частной жизни, без которой литература частной жизни не могла обойтись.

Аналогичное слуге место (по функциям) в романе занимает п р о с т и т у т к а и к у р т и з а н к а (см., например, «Молль Флендерс» и «Роксана» Дефо). Их положение также чрезвычайно выгодно для подсматривания и подслушивания частной жизни, ее секретов и ее интимных пружин. То же значение, но в качестве второстепенной фигуры, имеет в романе с в о д н я; она обычно выступает рассказчиком. Так, уже в «Золотом осле» девятая вставная новелла рассказана старой сводней. Напомню замечательнейший рассказ старой сводни в «Франсионе» Сореля, по реалистической силе показа частной жизни почти равный Бальзаку (и несравненно превосходящий аналогичные явления у Золя).

Наконец, как мы уже говорили, аналогичную по функциям роль в романе играет вообще а в а н т ю р и с т (в широком смысле) и, в частности, «п а р в е н ю». Положение авантюриста и парвеню, еще не занявших определенного и закрепленного места в жизни, но ищущих успеха в частной жизни — устройства карьеры, приобретения богатства, завоевания славы (с точки зрения частного интереса «для себя»), побуждает их изучать эту частную жизнь, раскрывать ее скрытую механику, подсматривать и подслушивать ее интимнейшие секреты. И начинают они свой путь снизу (где соприкасаются со слугами, проститутками, своднями и узнают от них о жизни, «какова она есть»), поднимаются выше (обычно проходят через куртизанок) и достигают вершин частной жизни или терпят крушение в пути или до конца остаются низовыми авантюристами (авантюристами трущобного мира). Такое положение их чрезвычайно благоприятно для раскрытия и показа всех слоев и этажей частной жизни. Поэтому положение авантюриста и парвеню определяет построение авантюрно-бытовых романов осложненного типа: авантюристом в широком смысле (но, конечно, не парвеню) является и Франсион у Сореля (см. одноименный роман); в положение авантюристов поставлены и герои «Комического романа» Скаррона (XVII век); авантюристы — герои плутовских (не в точном смысле) романов Дефо («Капитан Сингльтон», «Полковник Джек»), парвеню впервые появляются у Мариво («Крестьянин-парвеню»); авантюристы — герои Смоллетта. Исключительно глубоко и полно воплощает в себе и конденсирует всю специфику положений осла, плута, бродяги, слуги, авантюриста, парвеню, артиста — племянник Рамо у Дидро: он дает замечательную по глубине и силе именно ф и л о с о ф и ю «т р е т ь е г о» в ч а с т н о й ж и з н и. Это философия человека, знающего только частную жизнь и жаждущего только

ее, но ей непричастного, не имеющего в ней места, поэтому остро видящего ее всю, во всей ее обнаженности, разыгрывающего все ее роли, но не сливающегося ни с одной из них.

У великих французских реалистов — у Стендаля и Бальзака — в их сложном синтетическом романе положение авантюриста и парвеню полностью сохраняет свое организующее значение. Во втором плане их романов движутся и все другие фигуры «третьих» частной жизни — куртизанки, проститутки, сводни, слуги, нотариусы, ростовщики, врачи.

Роль авантюриста-парвеню в классическом английском реализме — Диккенс и Теккерей — менее значительна. Они здесь на вторых ролях (исключение — Ребекка Шарп в «Ярмарке тщеславия» Теккерея).

Отмечу, что во всех этих разобранных нами явлениях в какой-то степени и в какой-то форме сохраняется и момент метаморфозы: перемена ролей-масок плутом, превращение нищего в богача, бездомного бродяги — в богатого аристократа, разбойника и жулика — в раскаявшегося доброго христианина и т. п.

Кроме образов плута, слуги, авантюриста, сводни для подглядывания и подслушивания частной жизни роман изобретал и другие дополнительные способы, иногда очень остроумные и тонкие, но не получившие типичного и существенного значения. Например, Хромой бес у Лесажа (в одноименном романе) снимает крыши с домов и раскрывает частную жизнь в те моменты, когда не допускается «третий». В «Перигрине Пикле» Смоллетта герой знакомится с совершенно глухим англичанином Кэдуоледером, в присутствии которого никто не стесняется говорить обо всем (как в присутствии Люция-осла); в дальнейшем оказывается, что Кэдуоледер совсем не глух, а только надел на себя маску глухоты, чтобы подслушивать секреты частной жизни.

Таково исключительно важное положение Люция-осла как наблюдателя частной жизни. В каком же времени раскрывается эта приватная бытовая жизнь?

Бытовое время в «Золотом осле» и в других образцах античного авантюрно-бытового романа отнюдь не циклическое. Вообще момент повторения, периодического возвращения одних и тех же моментов (явлений) в нем не выдвигается. Античная литература знала лишь идеализованное земледельческое бытовое циклическое время, сплетающееся с природным и мифологическим временем (основные этапы его развития: Гесиод — Феокрит — Вергилий). От этого циклического времени (во всех

его вариациях) резко отличается романное бытовое время. Оно прежде всего совершенно оторвано от природы (и от природно-мифологических циклов). Этот отрыв бытового плана от природы даже подчеркивается. Мотивы природы появляются у Апулея лишь в ряду: вина — искупление — блаженство (см., например, сцена на берегу моря перед обратным превращением Люция). Быт — это преисподняя, могила, где и солнце не светит, и звездного неба нет. Поэтому быт здесь дается как изнанка подлинной жизни. В центре его — непристойности, то есть изнанка половой любви, оторванной от деторождения, смены поколений, построения семьи и рода. Быт здесь — приапичен, его логика — логика непристойности. Но вокруг этого полового ядра быта (измена, убийства на половой почве и т. п.) располагаются и другие моменты быта: насилия, воровство, обманы всякого рода, побои.

В этом бытовом омуте частной жизни время лишено единства и целостности. Оно раздроблено на отдельные отрезки, охватывающие единичные бытовые эпизоды. Отдельные эпизоды (в особенности во вставных бытовых новеллах) округлены и закончены, но они изолированы и довлеют себе. Бытовой мир рассеян и раздроблен и лишен существенных связей. Он не проникнут одним временным рядом со своей специфической закономерностью и необходимостью. Поэтому временные отрезки бытовых эпизодов расположены как бы перпендикулярно к основному стержневому ряду романа: вина — наказание — искупление — очищение — блаженство (именно к моменту наказания — искупления). Бытовое время не параллельно этому основному ряду и не сплетается с ним, но отдельные отрезки его (на которые распадается это бытовое время), перпендикулярны к основному ряду, пересекают его под прямым углом.

При всей раздробленности и натуралистичности этого бытового времени, оно не абсолютно бездейственно. В его целом оно осмысливается как наказание, очищающее Люция, в его же отдельных моментах оно служит для Люция о п ы т о м, раскрывающим ему человеческую природу. Самый бытовой мир у Апулея — с т а т и ч е н, в нем нет становления (поэтому нет и е д и н о г о бытового времени). Но в нем раскрывается с о ц и а л ь н о е м н о г о о б р а з и е. В этом разнообразии еще не раскрылись социальные п р о т и в о р е ч и я, но оно уже чревато ими. Если бы эти противоречия раскрылись, то мир пришел бы в движение, получил бы толчок к будущему, время получило бы

полноту и историчность. Но на античной почве, в частности у Апулея, этот процесс не завершился.

У Петрония, правда, этот процесс продвинулся немножко дальше. В его мире социальное многообразие становится почти противоречивым. В связи с этим появляются в его мире и зачаточные следы исторического времени — приметы эпохи. Но все же и у него процесс этот далеко не завершается.

«Сатирикон» Петрония, как мы уже сказали, принадлежит к тому же типу авантюрно-бытового романа. Но авантюрное время здесь тесно переплетается с бытовым (поэтому «Сатирикон» ближе к европейскому типу плутовского романа). В основе странствований и приключений героев (Энколпия и др.) не лежит отчетливая метаморфоза и специфический ряд: вина — возмездие — искупление. Здесь это заменяется, правда, аналогичным, но приглушенным и пародийным мотивом преследования разгневанным богом Приапом (пародия на эпическую первопричину скитаний Одиссея, Энея). Но позиция героев по отношению к быту частной жизни совершенно та же, что и у Люция-осла. Они проходят через бытовую сферу частной жизни, но внутренне ей не причастны. Это плуты — соглядатаи, шарлатаны и паразиты, подсматривающие и подслушивающие весь цинизм частной жизни. Она же здесь еще более приапична. Но, повторяем, в социальном разнообразии этого мира частной жизни попадаются еще зыбкие следы исторического времени. В описании пира Трималхиона и в самом образе его раскрываются уже приметы эпохи, то есть некоторого в р е м е н н о́ г о ц е л о г о, обнимающего и объединяющего отдельные бытовые эпизоды.

В житийных образцах авантюрно-бытового типа момент метаморфозы выступает на первый план (греховная жизнь — кризис — искупление — святость). Авантюрно-бытовой план дан в форме обличения греховной жизни или в форме покаянной исповеди. Эта форма (в особенности — последняя) граничит уже с третьим типом античного романа.

III. АНТИЧНАЯ БИОГРАФИЯ И АВТОБИОГРАФИЯ

Переходя к третьему типу античного романа, прежде всего необходимо сделать одну весьма существенную оговорку. Под третьим типом мы имеем в виду биографический роман, но такого романа, то есть такого большого биографического произведения, которое мы, пользуясь нашей терминологией, могли бы назвать романом, античность не создала. Но она разработала ряд в высшей степени существенных автобиографических и биографических форм, которые оказали громадное влияние не только на развитие европейской биографии и автобиографии, но и на развитие всего европейского романа. В основе этих античных форм лежит новый тип биографического времени и новый специфически построенный образ человека, проходящего свой жизненный путь.

Под углом зрения этого нового типа времени и нового образа человека мы и дадим наш краткий обзор античных автобиографических и биографических форм. В соответствии с этим мы не стремимся в нашем обзоре ни к полноте материала, ни к всестороннему его охвату. Мы выделим лишь то, что имеет прямое отношение к нашим задачам.

На классической греческой почве мы отмечаем два существенных типа автобиографий.

Первый тип назовем условно — платоновским типом, так как он нашел наиболее отчетливое и раннее выражение в таких произведениях Платона, как «Апология Сократа» и «Федон». Этот тип автобиографического самосознания человека связан со строгими формами мифологической метаморфозы. В основе ее лежит хронотоп — «жизненный путь ищущего истинного познания». Жизнь такого ищущего расчленяется на точно ограниченные эпохи или ступени. Путь проходит через самоуверенное невежество, через самокритический скепсис и через познание самого себя к истинному познанию (математика и музыка).

Эта ранняя платоновская схема пути ищущего на эллинистически-римской почве осложняется чрезвычайно важными моментами: прохождение ищущего через ряд философских

школ с испытанием их и ориентация временнóго расчленения пути на собственных произведениях. К этой осложненной схеме, имеющей очень важное значение, мы еще вернемся в последующем.

В платоновской схеме имеется и момент кризиса и перерождения (слова оракула как поворот жизненного пути Сократа). Специфический характер пути ищущего раскрывается еще яснее при сопоставлении с аналогичной схемой пути восхождения души к созерцанию идей («Пир», «Федр» и др.). Здесь ясно выступают мифологические и мистерийно-культовые основы этой схемы. Отсюда становится ясным и родство с ней тех «историй обращения», о которых мы говорили в предыдущем разделе. Путь Сократа, как он раскрыт в «Апологии», — публично-риторическое выражение той же метаморфозы. Реальное биографическое время здесь почти полностью растворено в идеальном и даже абстрактном времени этой метаморфозы. Значительность образа Сократа раскрывается не в этой идеально-биографической схеме.

Второй греческий тип — риторическая автобиография и биография.

В основе этого типа лежит «энкомион» — гражданская надгробная и поминальная речь, заменившая собою древнюю «заплачку» (тренос). Форма энкомиона определила и первую античную автобиографию — защитительную речь Исократа.

Говоря об этом классическом типе, прежде всего необходимо отметить следующее. Эти классические формы автобиографий и биографий не были произведениями литературно-книжного характера, отрешенными от конкретного общественно-политического события их громкого опубликования. Напротив, они всецело определялись этим событием, они были словесными гражданско-политическими актами публичного прославления или публичного самоотчета реальных людей. Поэтому здесь важен не только и не столько внутренний хронотоп их (то есть время-пространство изображаемой жизни), но и прежде всего тот внешний реальный хронотоп, в котором совершается это изображение своей или чужой жизни как граждански-политический акт публичного прославления или самоотчета. Именно в условиях этого реального хронотопа, в котором раскрывается (опубликовывается) своя или чужая жизнь, ограняются грани образа человека и его жизни, дается определенное освещение их.

Этот реальный хронотоп — площадь («агора»). На площади впервые раскрылось и оформилось автобиографическое (и био-

графическое) самосознание человека и его жизни на античной классической почве.

Когда Пушкин говорил о театральном искусстве, что оно «родилось на площади», он имел в виду площадь, где «простой народ», базар, балаганы, кабаки, то есть площадь европейских городов XIII, XIV и последующих веков. Он имел, далее, в виду, что официальное государство, официальное общество (то есть привилегированные классы) и его официальные науки и искусства находятся (в основном) вне этой площади. Но античная площадь — это само государство (притом — все государство со всеми его органами), высший суд, вся наука, все искусство, и на ней — весь народ. Это был удивительный хронотоп, где все высшие инстанции — от государства до истины — были конкретно представлены и воплощены, были зримо-наличны. И в этом конкретном и как бы всеобъемлющем хронотопе совершались раскрытие и пересмотр всей жизни гражданина, производилась публично-гражданственная проверка ее.

Вполне понятно, что в таком биографическом человеке (образе человека) не было и не могло быть ничего интимно-приватного, секретно-личного, повернутого к себе самому, принципиально одинокого. Человек здесь открыт во все стороны, он весь вовне, в нем нет ничего «для себя одного», нет ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и отчету. Здесь все сплошь и до конца было публично.

Вполне понятно, что в этих условиях не могло быть никаких принципиальных различий между подходом к чужой жизни и подходом к своей собственной жизни, то есть между биографической и автобиографической точками зрения. Позже, в эллинистическо-римскую эпоху, когда публичное единство человека распалось, Тацит, Плутарх и некоторые риторы специально ставили вопрос о допустимости прославления себя самого. Разрешался этот вопрос в положительном смысле. Плутарх подбирает материал, начиная с Гомера (где герои занимаются самопрославлением), устанавливает допустимость самопрославления и указывает, в каких формах оно должно протекать, чтобы избегнуть всего отталкивающего. Один второстепенный ритор, Аристид, также подбирает обширный материал по этому вопросу и приходит к выводу, что гордое самопрославление — чисто эллинская черта; самопрославление вполне допустимо и правильно.

Но очень характерно, что подобный вопрос вообще мог возникнуть. Ведь самопрославление есть только наиболее резкое и

бросающееся в глаза проявление одинаковости биографического и автобиографического подхода к жизни. Поэтому за специальным вопросом о допустимости самопрославления таится более общий вопрос — о допустимости одного и того же подхода к своей собственной и чужой жизни, к себе самому и к другому. Постановка подобного вопроса говорит о том, что классическая публичная целостность человека распадалась и начиналась принципиальная дифференциация биографических и автобиографических форм.

Но в условиях греческой площади, где началось самосознание человека, о такой дифференциации не могло быть еще и речи. Внутреннего человека — «человека для себя» (я для себя) и особого подхода к себе самому — еще не было. Единство человека и его самосознание было чисто публичным. Человек был весь вовне, притом в буквальном смысле этого слова.

Эта сплошная овнешненность — очень важная особенность образа человека в классическом искусстве и литературе. Она проявляется весьма многообразно, многоразличнейшим образом. Укажу здесь на одно общеизвестное ее проявление.

Греческий человек в литературе — уже у Гомера — представляется чрезвычайно несдержанным. Герои Гомера очень резко и очень громко выражают свои чувства. Особенно поражает, как часто и как громко герои плачут и рыдают. Ахилл в знаменитой сцене с Приамом рыдает в своем шатре так громко, что вопли его разносятся по всему греческому лагерю. По-разному объясняли эту черту: и особенностями примитивной психологии, и условностью литературного канона, и особенностями гомеровского словаря, вследствие которых различные степени чувств могут быть переданы лишь путем указания различных степеней их внешнего выражения, или указывали на общую относительность в подходе к выражению чувств (известно, например, что люди XVIII века — те же просветители — весьма часто и охотно плакали). Но дело в том, что в образе античного героя эта черта отнюдь не единична, она гармонически сочетается с другими чертами его и имеет более принципиальную основу, чем обычно предполагают. Эта черта есть одно из проявлений той сплошной овнешненности публичного человека, о которой мы говорили.

Всякое бытие для грека классической эпохи было и зримым и звучащим. Принципиально (по существу) невидимого и немого бытия он не знает. Это касалось всего бытия, и, конечно, прежде всего человеческого бытия. Немая внутренняя жизнь, не-

мая скорбь, немое мышление были совершенно чужды греку. Все это — то есть вся внутренняя жизнь — могло существовать, только проявляясь вовне в звучащей или в зримой форме. Мышление, например, Платон понимал как беседу человека с самим собою («Теэтет», «Софист»). Понятие молчаливого мышления впервые появилось только на почве мистики (корни этого понятия — восточные). При этом мышление как беседа с самим собою, в понимании Платона, отнюдь не предполагает какого-то особого отношения к себе самому (отличного от отношения к другому); беседа с самим собою непосредственно переходит в беседу с другим, никаких принципиальных граней здесь и в помине нет.

В самом человеке нет никакого немого и незримого ядра: он весь видим и слышим, весь вовне; но нет и вообще никаких немых и незримых сфер бытия, которым человек был бы причастен и которыми он определялся бы (платоновское царство идей — все зримо и слышимо). Тем более далеко было от классического греческого мировоззрения помещать основные руководящие центры человеческой жизни в немые и незримые центры. Этим и определяется изумительная сплошная овнешненность классического человека и его жизни.

Лишь с эллинистической и римской эпохи начинается процесс перевода целых сфер бытия как в самом человеке, так и вне его, на немой регистр и на принципиальную незримость. Этот процесс также далеко не завершился на античной почве. Характерно, что еще «Исповедь» блаженного Августина нельзя читать «про себя», а нужно декламировать вслух, настолько в ее форме еще жив дух греческой площади, где впервые слагалось самоосознание европейского человека.

Когда мы говорим о сплошной овнешненности греческого человека, то применяем здесь, конечно, нашу точку зрения. Грек именно не знал нашего разделения на внешнее и внутреннее (немое и незримое). Наше «внутреннее» для грека в образе человека располагалось в одном ряду с нашим «внешним», то есть было так же видимо и слышимо и существовало вовне для других, так же как и для себя. В этом отношении все моменты образа человека были однородными.

Но эта сплошная овнешненность человека осуществлялась не в пустом пространстве («под звездным небом на голой земле»), а в органическом человеческом коллективе, «на народе». Поэтому-то «вовне», в котором раскрывался и существовал весь человек, не было чем-то чуждым и холодным («пустыней мира»), — а было

родным народом. Быть вовне — быть для других, для коллектива, для своего народа. Человек был сплошь овнешнен в человеческой же стихии, в человеческом народном медиуме. Поэтому единство этой овнешненной целостности человека носило публичный характер.

Всем этим определяется неповторимое своеобразие образа человека в классическом искусстве и литературе. Все телесное и внешнее одухотворено и интенсифицировано в нем, все духовное и внутреннее (с нашей точки зрения) — телесно и овнешнено. Как гётевская природа (для которой этот образ и послужил «первофеноменом»), он «не имеет ни ядра, ни оболочки», ни внешнего, ни внутреннего. В этом и глубочайшее отличие его от образов человека последующих эпох.

В последующие эпохи немые и незримые сферы, которым стал причастен человек, исказили его образ. Немота и незримость проникли вовнутрь его. Вместе с ними пришло и одиночество. Частный и изолированный человек — «человек для себя» — утратил единство и целостность, которые определялись публичным началом. Самосознание его, утратив народный хронотоп площади, не могло найти такого же реального, единого и целостного хронотопа; поэтому оно распалось и разъединилось, стало абстрактным и идеальным. У приватного человека в его приватной жизни появилось очень много сфер и объектов, вообще не подлежащих опубликованию (половая сфера и др.) или только интимно-камерному и условному выражению. Образ человека стал многослойным и разносоставным. В нем разделились ядро и оболочка, внешнее и внутреннее.

Мы покажем в дальнейшем, что самая замечательная попытка в мировой литературе нового сплошного овнешнения человека, притом без стилизации античного образа, была сделана Рабле.

Другая попытка возрождения античной целостности и овнешненности, но на совершенно иной основе, была сделана Гёте.

Вернемся к греческому энкомиону и к первой автобиографии. Разобранною нами особенностью античного самосознания определяется одинаковость биографического и автобиографического подхода и последовательная публичность его. Но образ человека в энкомионе чрезвычайно прост и пластичен, и момента становления в нем почти нет. Исходный пункт энкомиона — идеальный образ определенной жизненной формы, определенного положения — полководца, царя, политического деятеля. Эта идеальная форма — совокупность требований, предъявляемых к данно-

му положению: каким должен быть полководец, перечисление свойств и добродетелей полководца. Все эти свойства и добродетели и раскрываются затем в жизни прославляемого лица. Идеал и образ умершего сливаются. Образ прославляемого пластичен и дается обычно в момент его зрелости и жизненной полноты.

На основе разработанных биографических схем энкомиона и возникла первая автобиография в форме защитительной речи — автобиография Исократа, оказавшая громадное влияние на всю мировую литературу (особенно через итальянских и английских гуманистов). Это — публичный апологетический отчет о своей жизни. Принципы построения своего образа те же, что и при построении образов умерших деятелей в энкомионе. В основу кладется идеал ритора. Сама риторическая деятельность прославляется Исократом как высшая форма жизненной деятельности. Это профессиональное самосознание Исократа носит совершенно конкретный характер. Он характеризует свое материальное положение, упоминает о своих заработках как ритора. Элементы чисто приватные (с нашей точки зрения), элементы узко-профессиональные (опять с нашей точки зрения), элементы общественно-государственные, наконец, и философские идеи здесь лежат в одном конкретном ряду, тесно переплетаются между собою. Все эти элементы воспринимаются как совершенно однородные и слагаются в единый и целостный пластический образ человека. Самосознание человека опирается здесь только на такие моменты своей личности и своей жизни, которые повернуты вовне, существуют для других так же, как и для себя; только в них самосознание ищет своей опоры и своего единства, других же интимно-личных, «самостных», индивидуально-неповторимых моментов самосознание вовсе не знает.

Отсюда и специфический нормативно-педагогический характер этой первой автобиографии. В конце ее прямо выставляется воспитательный и образовательный идеал. Но нормативно-педагогическое освещение дается и всему материалу автобиографии.

Но нельзя забывать, что эпоха создания этой первой автобиографии была уже эпохой начавшегося разложения греческой публичной целостности человека (как она раскрывалась в эпосе и в трагедии). Отсюда несколько формально-риторический и абстрактный характер этого произведения.

Римские автобиографии и мемуары слагаются в ином реальном хронотопе. Жизненной почвой для них послужила римская

с е м ь я. Автобиография здесь — документ семейно-родового самосознания. Но на этой семейно-родовой почве автобиографическое самосознание не становится приватным и интимно-личным. Оно сохраняет глубоко публичный характер.

Римская семья (патрицианская) — это не буржуазная семья — символ всего приватно-интимного. Римская семья, именно как семья, непосредственно сливалась с государством. Главе семьи были передоверены известные элементы государственной власти. Семейные (родовые) религиозные культы, роль которых была громадной, служили непосредственным продолжением государственных культов. Предки были представителями национального идеала. Самосознание ориентируется на конкретной памяти рода и предков, и в то же время оно ориентировано на потомков. Семейно-родовые традиции должны быть переданы от отца к сыну. Семья имеет свой архив, где хранятся письменные документы всех звеньев рода. Автобиография пишется в порядке передачи семейно-родовых традиций от звена к звену и полагается в архиве. Это делает автобиографическое самосознание п у б л и ч н о - и с т о р и ч е с к и м и г о с у д а р с т в е н н ы м.

Эта специфическая римская историчность автобиографического самосознания отличает его от греческого, ориентировавшегося на живых современников, тут же присутствующих на площади. Римское самосознание чувствует себя прежде всего звеном между умершими предками и еще не вступившими в политическую жизнь потомками. Поэтому оно не столь пластично, но зато глубже проникнуто временем.

Другая специфическая особенность римской автобиографии (и биографии) — роль «prodigia», то есть всякого рода предзнаменований и их истолкований. Здесь это не внешняя сюжетная черта (как в романах XVII века), но очень важный принцип осознания и оформления автобиографического материала. С нею тесно связана также очень важная чисто римская автобиографическая категория «счастья».

В prodigia, то есть в предзнаменованиях судьбы как отдельных дел и начинаний человека, так и всей его жизни, индивидуально-личное и публично-государственное неразрывно сливаются. Prodigia — важный момент при начале и совершении всех государственных начинаний и актов. Не испытав предзнаменований, государство не делает ни одного шага.

Prodigia — показатели судеб государства, предвещающие ему счастье или несчастье. Отсюда они переходят на индивидуальную личность диктатора или полководца, судьба которого неразрывно связана с судьбою государства, сливаются с показателями его личной судьбы. Появляется диктатор счастливой руки (Сулла), счастливой звезды (Цезарь). Категория счастья на этой почве имеет особое жизнеобразующее значение. Она становится формой личности и ее жизни («вера в свою звезду»). Это начало определяет самосознание Суллы в его автобиографии. Но, повторяем, в этом счастье Суллы или счастье Цезаря: государственные и личные судьбы сливаются воедино. Менее всего это узколичное, приватное счастье. Ведь это — счастье в делах, в государственных начинаниях, в войнах. Оно совершенно неотделимо от дел, от творчества, от труда, от их объективного публично-государственного содержания. Таким образом, понятие счастья здесь включает в себя и наши понятия «дарования», «интуиции» и то специфическое понятие «гениальности»[8], которое имело такое значение в философии и эстетике конца XVIII века (Юнг, Гаман, Гердер, бурные гении). В последующие века эта категория счастья раздробилась и приватизировалась. Все творческие и публично-государственные моменты покинули категорию счастья, — оно стало приватно-личным и нетворческим началом.

Рядом с этими специфически римскими чертами действуют и греко-эллинистические автобиографические традиции. На римской почве древние заплачки (naenia) также были замещены надгробными речами — «лаудациями». Здесь господствуют греко-эллинистические риторические схемы.

Существенной автобиографической формой на римско-эллинистической почве являются работы «о собственных писаниях». Эта форма, как мы уже указывали, восприняла существенное влияние платоновской схемы жизненного пути познающего. Но здесь для нее найдена совершенно иная объективная опора. Дается каталог собственных произведений, раскрываются их темы, отмечается их успех у публики, дается автобиографический комментарий к ним (Цицерон, Гален и др.). Ряд собственных произведений дает реальную твердую опору для осознания временного хода своей жизни. В последовательности собственных произведений дан существенный след биографического

[8] В понятии «счастья» сливались гениальность и успех; непризнанный гений — contradictio in adjecto.

времени, объективация его. Наряду с этим самосознание здесь раскрывается не перед «кем-то» вообще, а перед определенным кругом читателей своих произведений. Для них строится автобиография. Автобиографическая сосредоточенность на себе и на своей собственной жизни приобретает здесь некоторый минимум существенной публичности совершенно нового типа. К этому автобиографическому типу относятся и «Retractationes» бл. Августина. В новое время сюда нужно отнести ряд произведений гуманистов (например, Чосера), но в последующие эпохи этот тип становится лишь моментом (правда, очень важным) творческих автобиографий (например, у Гёте).

Таковы те античные автобиографические формы, которые могут быть названы формами публичного самосознания человека.

Коснемся вкратце зрелых биографических форм римско-эллинистической эпохи. Здесь прежде всего необходимо отметить влияние Аристотеля на характерологические методы античных биографов, именно учение об энтелехии как о последней цели и в то же время первой причине развития. Это аристотелевское отождествление цели с началом не могло не оказать существенного влияния на особенности биографического времени. Отсюда — завершенная зрелость характера есть подлинное начало развития. Здесь совершается своеобразная «характерологическая инверсия», исключающая подлинное становление характера. Вся юность человека трактуется лишь как предуказание зрелости. Известный элемент движения вносится лишь борьбою склонностей и аффектов и упражнением в добродетели, чтобы придать ей постоянство. Такая борьба и такие упражнения лишь закрепляют уже наличные свойства характера, но ничего нового не создают. Основою остается устойчивая сущность завершенного человека.

На этой основе сложились два типа построения античной биографии.

Первый тип можно назвать энергетическим. В основе его лежит аристотелевское понятие энергии. Полное бытие и сущность человека есть не состояние, а действие, деятельная сила («энергия»). Эта «энергия» есть развертывание в поступках и выражениях. При этом поступки, слова и другие выражения человека вовсе не являются только проявлением вовне (для других, для «третьего») какой-то внутренней сущности характера, существующего уже помимо этих проявлений, до них и вне их. Эти проявления и есть бытие самого характера, который вне своей

«энергии» и не существует вовсе. Помимо своей проявленности вовне, своей выраженности, зрелости и слышимости характер не обладает полнотою действительности, полнотою бытия. Чем полнее выраженность, тем полнее и бытие.

Поэтому изображать человеческую жизнь (биос) и характер должно не путем аналитического перечисления характерологических свойств человека (добродетелей или пороков) и объединения их в твердый образ его, — но путем изображения поступков, речей и других проявлений и выражений человека.

Этот энергетический тип биографий представлен Плутархом, влияние которого на мировую литературу (и не только биографическую) было исключительно велико.

Биографическое время у Плутарха — специфично. Это — время раскрытия характера, но отнюдь не время становления и роста человека[9]. Правда, вне этого раскрытия, этой «манифестации» характера его и нет, — но как «энтелехия» он предрешен и может раскрыться только в определенном направлении. Сама историческая действительность, в которой совершается раскрытие характера, служит только средою этого раскрытия, дает поводы для проявления характера в поступках и в словах, но лишена определяющего влияния на самый характер, не формирует, не создает его, она лишь актуализует его. Историческая действительность — арена для раскрытия и развертывания человеческих характеров, не больше.

Биографическое время не обратимо в отношении самих событий жизни, которые неотделимы от исторических событий. Но в отношении характера это время обратимо: та или иная черта характера сама по себе могла бы проявиться раньше или позже. Самые черты характера лишены хронологии, их проявления переместимы во времени. Сам характер не растет и не меняется, — он лишь восполняется: не полный, не раскрывшийся, фрагментарный вначале — он становится полным и округленным в конце. Следовательно, путь раскрытия характера ведет не к изменению и становлению его в связи с исторической действительностью, а только к завершению его, то есть только к восполнению той формы, которая была предначертана с самого начала. Таков биографический тип Плутарха.

---

[9] Время — феноменально, сущность же характера вне времени. Субстанциальность характеру дается не временем.

Второй тип биографии можно назвать аналитическим. В основу его кладется схема с определенными рубриками, по которым и распределяется весь биографический материал: общественная жизнь, семейная жизнь, поведение на войне, отношения к друзьям, достойные запоминания изречения, добродетели, пороки, наружность, habitus и т. п. Различные черты и свойства характера подбираются из различных и разновременных событий и случаев жизни героя и разносятся по указанным рубрикам. Для черты даются как доказательства один-два примера из жизни данного лица.

Таким образом, временной биографический ряд оказывается здесь разбитым: под одну и ту же рубрику подбираются разновременные моменты жизни. Руководящим началом и здесь является целое характера, с точки зрения которого безразличны время и порядок проявления той или иной части этого целого. Уже первые штрихи (первые проявления характера) предопределяют твердые контуры этого целого, и все остальное располагается уже внутри этих контуров либо во временном (первый тип биографий), либо в систематическом порядке (второй тип).

Главным представителем этого второго античного типа биографий был Светоний. Если Плутарх оказывал громадное влияние на литературу, особенно на драму (ведь энергетический тип биографии, по существу, драматичен), то Светоний оказывал преимущественно влияние на узкобиографический жанр, в особенности в средние века. (И до наших времен сохранился еще тип построения биографий по рубрикам: как человек, как писатель, как семьянин, как мыслитель и т. п.).

Все упомянутые до сих пор формы, как автобиографические, так и биографические (принципиальных различий в подходе к человеку между этими формами не было), носят существенно публичный характер. Теперь мы должны коснуться тех автобиографических форм, где проявляется уже разложение этой публичной овнешненности человека, где начинают пробиваться приватное самосознание изолированного одинокого человека и раскрываться приватные сферы его жизни. На античной почве мы и в области автобиографии находим только начало процесса приватизации человека и его жизни. Поэтому новые формы для автобиографического выражения одинокого самосознания здесь еще не были выработаны. Были созданы лишь специфические модификации наличных публично-риторических форм. Мы наблюдаем в основном три таких модификации.

Первая модификация — это сатирико-ироническое или юмористическое изображение себя и своей жизни в сатирах и диатрибах. Особо отмечаем общеизвестные стихотворные иронические автобиографии и самохарактеристики у Горация, Овидия и Проперция, включающие в себя и момент пародирования публично-героических форм. Здесь частное и приватное облекается в форму иронии и юмора (не находя положительных форм для своего выражения).

Вторая модификация — очень важная по своему историческому резонансу — представлена письмами Цицерона к Аттику.

Публично-риторические формы единства человеческого образа омертвевали, становились официально-условными, героизация и прославление (и самопрославление) становились шаблонными и ходульными. Кроме того, наличные публично-риторические жанры, по существу, не давали места для изображения приватной жизни, сфера которой все более и более разрасталась и в ширину и в глубину и все больше и больше замыкалась в себе. В этих условиях начинают получать большое значение камерно-риторические формы, и прежде всего форма дружеского письма. В интимно-дружеской атмосфере (полуусловной, конечно) начинает раскрываться новое приватно-камерное самосознание человека. Целый ряд категорий самосознания и оформления биографической жизни — удача, счастье, заслуга — начинают утрачивать свое публично-государственное значение и переходить в приватно-личный план. Сама природа, вовлеченная в этот новый приватно-камерный мир, начинает существенно меняться. Зарождается «пейзаж», то есть природа как кругозор (предмет видения) и окружение (фон, обстановка) вполне приватного и одиноко-бездействующего человека. Эта природа резко отлична от природы пасторальной идиллии или георгик, нечего и говорить о природе эпоса и трагедии. В камерный мир приватного человека природа входит живописными обрывками в часы прогулок, отдыха, в моменты случайного взгляда на раскрывшийся вид. Эти живописные обрывки вплетены в зыбкое единство приватной жизни культурного римлянина, но не входят в единое, могучее, одухотворенное и самостоятельное целое природы, как в эпосе, в трагедии (например, природа в «Прометее прикованном»). Эти живописные обрывки могут быть лишь в отдельности округлены в замкнутые словесные пейзажи. Аналогичную трансформацию претерпевают другие категории в этом новом приватно-камерном мирке. Получают значение многочисленные мелочи приватной

жизни, в которых человек чувствует себя дома и на которые начинает опираться его приватное самосознание. Образ человека начинает сдвигаться в замкнутые приватные пространства, почти интимно-комнатные, где он утрачивает свою монументальную пластичность и всецелую публичную овнешненность.

Таковы письма к Аттику. Но все же в них много еще публично-риторического, как условного и омертвевшего, так и еще живого и существенного. Здесь как бы фрагменты будущего совершенно приватного человека вкраплены (впаяны) в старое публично-риторическое единство человеческого образа.

Последнюю, третью модификацию можно условно назвать стоическим типом автобиографии. Сюда прежде всего нужно отнести так называемые «консолации» (утешения). Эти консолации строились в форме диалога с философией-утешительницей. Прежде всего нужно назвать не дошедшую до нас «Consolatio» Цицерона, написанную им после смерти его дочери. Сюда же относится и «Hortensius» его. В последующие эпохи мы встретим такие консолации у Августина, у Боэция и, наконец, у Петрарки.

К третьей модификации нужно, далее, отнести письма Сенеки, автобиографическую книгу Марка Аврелия («К себе самому») и, наконец, «Исповедь» и другие автобиографические произведения Августина.

Для всех названных произведений характерно появление новой формы отношения к себе самому. Это новое отношение лучше всего может быть охарактеризовано термином Августина «Soliloquia», то есть «Одинокие беседы с самим собою». Такими одинокими беседами являются, конечно, и беседы с философией-утешительницей в консолациях.

Это новое отношение к себе самому, к собственному «я», без свидетелей, без предоставления права голоса «третьему», кто бы он ни был. Самосознание одинокого человека ищет здесь опору и высшую судебную инстанцию в себе самом и непосредственно в идейной сфере — в философии. Здесь имеет место даже борьба с точкой зрения «другого», например, у Марка Аврелия. Эта точка зрения «другого» на нас, которую мы учитываем и с которой оцениваем себя самих, является источником тщеславия, суетной гордости или источником обиды. Она замутняет наше самосознание и самооценку; от нее нужно освободиться.

Другая особенность третьей модификации — резкое увеличение удельного веса событий интимно-личной жизни, таких событий, которые при громадном значении в личной жизни данного

человека имеют ничтожное значение для других и почти вовсе не имеют социально-политического значения; например, смерть дочери (в «Consolatio» Цицерона); в таких событиях человек чувствует себя как бы принципиально одиноким. Но и в событиях публичного значения начинает акцентуироваться их личная сторона. В связи с этим очень резко выступают вопросы бренности всех благ, смертности человека; вообще тема личной смерти в разных ее вариациях начинает играть существенную роль в автобиографическом самосознании человека. В публичном самосознании ее роль, конечно, сводилась (почти) к нулю.

Несмотря на эти новые моменты, и третья модификация остается все же в значительной мере публично-риторической. Того подлинного одинокого человека, какой появляется в средние века и играет затем такую большую роль в европейском романе, здесь еще нет. Одиночество здесь еще весьма относительное и наивное. Самосознание здесь имеет еще довольно прочную публичную опору, хотя частично уже и омертвевшую. Тот же Марк Аврелий, который исключал «точку зрения другого» (в борьбе с чувством обиды), исполнен глубокого чувства своего публичного достоинства и гордо благодарит судьбу и людей за свои добродетели. И самая форма автобиографии третьей модификации носит публично-риторический характер. Мы уже говорили, что даже «Исповедь» Августина требует громкой декламации.

Таковы основные формы античной автобиографии и биографии. Они оказали громадное влияние как на развитие этих форм в европейской литературе, так и на развитие романа.

IV. ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ИНВЕРСИИ И ФОЛЬКЛОРНОГО ХРОНОТОПА

В заключение нашего обзора античных форм романа отметим общие особенности освоения времени в них.

Как обстоит дело с полнотой времени в античном романе? Мы уже говорили о том, что какой-то минимум полноты времени необходим во всяком временном образе (а образы литературы — временные образы). Тем более не может быть и речи об

отражении эпохи вне хода времени, вне связи с прошлым и будущим, вне полноты времени. Где нет хода времени, там нет и момента времени в полном и существенном значении этого слова. Современность, взятая вне своего отношения к прошлому и будущему, утрачивает свое единство, рассыпается на единичные явления и вещи, становится абстрактным конгломератом их.

Известный минимум полноты времени имеется и в античном романе. Он, так сказать, минимален в греческом романе и несколько значительнее в авантюрно-бытовом романе. В античном романе эта полнота времени имеет двоякий характер. Она, во-первых, имеет свои корни в народно-мифологической полноте времени. Но эти специфические временные формы находились уже в стадии разложения и в условиях наступившего к тому времени резкого социального расслоения не могли, конечно, охватить и адекватно оформить новое содержание. Но эти формы фольклорной полноты времени все же еще действовали в античном романе.

С другой стороны, в античном романе имеются слабые зачатки новых форм полноты времени, связанных с раскрытием социальных противоречий. Всякое раскрытие социальных противоречий неизбежно раздвигает время в будущее. Чем они глубже раскрываются, чем они, следовательно, зрелее, тем существеннее и шире может быть полнота времени в образах художника. Зачатки такого реального единства времени мы видели в авантюрно-бытовом романе. Однако они были слишком слабы, чтобы полностью предотвратить новеллистическое распадение форм большого эпоса.

Здесь необходимо остановиться на одной особенности ощущения времени, которое оказало громадное определяющее влияние на развитие литературных форм и образов.

Эта особенность проявляется прежде всего в так называемой «исторической инверсии». Сущность такой инверсии сводится к тому, что мифологическое и художественное мышление локализует в прошлом такие категории, как цель, идеал, справедливость, совершенство, гармоническое состояние человека и общества и т. п. Мифы о рае, о Золотом веке, о героическом веке, о древней правде; более поздние представления о естественном состоянии, о естественных, прирожденных правах и др. — являются выражениями этой исторической инверсии. Определяя ее несколько упрощенно, можно сказать, что здесь изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть или должно быть осуществлено только в будущем, что, по существу,

является целью, долженствованием, а отнюдь не действительностью прошлого.

Эта своеобразная «перестановка», «инверсия» времени, характерная для мифологического и художественного мышления разных эпох развития человечества, определяется особым представлением о времени, в частности, о будущем. За счет будущего обогащалось настоящее и в особенности прошлое. Сила и доказательность реальности, действительности принадлежит только настоящему и прошлому — «есть» и «было», — будущему же принадлежит реальность иного рода, так сказать, более эфемерная, «будет» лишено той материальности и плотности, той реальной весомости, которая присуща «есть» и «было». Будущее не однородно с настоящим и прошлым, и каким бы длительным оно ни мыслилось, оно лишено содержательной конкретности, оно пустовато и разрежено, так как все положительное, идеальное, должное, желанное путем инверсии относится в прошлое или частично в настоящее, ибо этим путем все это становится более весомым, реальным и доказательным. Чтобы наделить реальностью тот или иной идеал, его мыслят как уже бывший однажды когда-то в Золотом веке в «естественном состоянии» или мыслят его существующим в настоящем где-то за тридевять земель, за океанами, если не на земле, то под землей, если не под землей, то на небе. Готовы скорее надстраивать действительность (настоящее) по вертикали вверх и вниз, чем идти вперед по горизонтали времени. Пусть эти вертикальные надстройки и объявляются потусторонне-идеальными, вечными, вневременными, — это вневременное и вечное мыслится как одновременное с данным моментом, с настоящим, то есть как современное, как то, что уже есть, это лучше, чем будущее, которого еще нет и которого еще никогда не было. Историческая инверсия в точном смысле слова предпочитает такому будущему с точки зрения реальности прошлое как более весомое, плотное. Вертикальные же потусторонние надстройки предпочитают такому прошлому вневременное и вечное как уже сущее и как бы уже современное. Каждая из этих форм по-своему опустошает и разреживает будущее, обескровливает его. В соответствующих философских построениях исторической инверсии соответствует провозглашение «начал» как незамутненных, чистых истоков всего бытия и провозглашение вечных ценностей, идеально-вневременных форм бытия.

Другая форма, в которой проявляется то же отношение к будущему, — эсхатологизм. Здесь будущее опустошается иным образом. Будущее здесь мыслится как конец всего существующего, как конец бытия (в его бывших и настоящих формах). В данном отношении безразлично, мыслится ли конец как катастрофа и чистое разрушение, как новый хаос, как сумерки богов или как наступление царствия Божия, — важно лишь, что конец полагается всему существующему, и притом конец относительно близкий. Эсхатологизм всегда мыслит себе этот конец так, что тот отрезок будущего, который отделяет настоящее от этого конца, обесценивается, утрачивает значение и интерес: это ненужное продолжение настоящего неопределенной длительности.

Таковы специфические формы мифологического и художественного отношения к будущему. Во всех этих формах реальное будущее опустошается и обескровливается. Однако в пределах каждой из них возможны различные по ценности конкретные вариации.

Но прежде чем коснуться отдельных вариаций, необходимо уточнить отношение всех этих форм к реальному будущему. Ведь для этих форм все дело сводится все же к реальному будущему, к тому именно, чего еще нет, но что должно быть. По существу, они стремятся сделать реальным то, что считается должным и истинным, наделить его бытием, приобщить времени, противопоставить его как действительно существующее и в то же время истинное наличной действительности, также существующей, но плохой, не истинной.

Образы этого будущего неизбежно локализовались в прошлом или переносились в тридевятое царство, за моря-океаны; их непохожесть на жестокую-злую современность измерялась их временной или пространственной далью. Но образы эти не изымались из времени как такового, не отрывались от реальной и материальной здешней действительности. Напротив, так сказать, вся энергия чаемого будущего глубоко интенсифицировала образы здешней материальной действительности, и прежде всего образ живого телесного человека: человек рос за счет будущего, становился богатырем по сравнению с современными людьми («богатыри — не вы») наделялся невиданной физической силой, трудоспособностью, героизовалась его борьба с природой, героизовался его трезвый, реальный ум, героизовались даже его здоровый аппетит и его жажда. Здесь идеальная величина и сила и идеальное значение человека никогда не отрывались от простран-

ственных размеров и временной длительности. Большой человек был и физически большим человеком, широко шагавшим, требовавшим пространственного простора и долго жившим во времени реальной физическою жизнью. Правда, иногда этот большой человек в некоторых формах фольклора переживает метаморфозу, во время которой он бывает маленьким и не реализует своего значения в пространстве и времени (он заходит, как солнце, нисходит в преисподнюю, в землю), но в конце концов он всегда реализует всю полноту своего значения в пространстве и времени, становится и большим и долголетним. Мы несколько упрощаем здесь эту черту подлинного фольклора, но нам важно подчеркнуть, что фольклор этот не знает враждебной пространству и времени идеальности. Все значительное в последнем счете может быть и должно быть значительным также и в пространстве и во времени. Фольклорный человек требует для своей реализации пространства и времени; он весь и сплошь в них и чувствует себя в них хорошо. Совершенно чуждо фольклору всякое нарочитое противопоставление идеальной значительности физическим размерам (в широком смысле слова), облечение этой идеальной значительности в нарочито мизерные пространственно-временные формы в целях принижения всего пространственно-временного. При этом необходимо подчеркнуть еще одну черту подлинного фольклора: человек в нем велик сам, а не за чужой счет, он сам высок и силен, он один может победно отражать целое вражеское войско (как Кухулин во время зимней спячки уладов), он прямая противоположность маленького царя над большим народом, он и есть этот большой народ, большой за свой собственный счет. Он порабощает только природу, а ему самому служат только звери (да и те не рабы ему).

Этот рост человека в пространстве и во времени в формах здешней (материальной) реальности проявляется в фольклоре не только в отмеченных нами формах внешнего роста и силы, — он проявляется еще в очень многообразных и тонких формах, — но логика его всюду одна и та же: это прямой и честный рост человека за свой счет в здешнем реальном мире, без всякой фальшивой приниженности, без всяких идеальных компенсаций слабости и нужды. О других формах выражения этого человеческого роста во все стороны мы будем говорить особо в связи с анализом гениального романа Рабле.

Поэтому фантастика фольклора — реалистическая фантастика: она ни в чем не выходит за пределы здешнего реального,

материального мира, она не штопает его прорех никакими идеально-потусторонними моментами, она работает в просторах пространства и времени, умеет ощущать эти просторы и широко и глубоко их использовать. Эта фантастика опирается на действительные возможности человеческого развития — возможности не в смысле программы ближайшего практического действия, но в смысле возможностей-нужд человека, в смысле никогда не устранимых вечных требований реальной человеческой природы. Эти требования останутся всегда, пока есть человек, их нельзя подавить, они реальны, как реальна сама природа человека, поэтому они не могут не пробить себе рано или поздно дороги к полному осуществлению.

Поэтому фольклорный реализм является неиссякаемым источником реализма и для всей книжной литературы, в том числе и для романа. Особое значение этот источник реализма имел в средние века и — в особенности — в эпоху Возрождения; но к этому вопросу мы еще вернемся в связи с анализом книги Рабле.

V. РЫЦАРСКИЙ РОМАН

Коснемся весьма кратко особенностей времени, а следовательно, и хронотопа в рыцарском романе (от анализа отдельных произведений мы принуждены отказаться).

Рыцарский роман работает авантюрным временем — в основном греческого типа, хотя в некоторых романах имеется большое приближение к авантюрно-бытовому апулеевскому типу (особенно в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха). Время распадается на ряд отрезков-авантюр, внутри которых оно организовано абстрактно-технически, связь его с пространством также технична. Здесь мы встречаем ту же случайную одновременность и разновременность явлений, ту же игру далью и близостью, те же ретардации. Близок к греческому и хронотоп этого романа — разнообразно чужой и несколько абстрактный мир. Такую же организующую роль играет здесь испытание героев (и вещей) на тождество (в основном — верность в любви и верность рыцарскому долгу-кодексу). Неизбежно появляются и связанные с иде-

ей тождества моменты: мнимые смерти, узнание — неузнание, перемена имен и др. (и более сложная игра с тождеством, например, две Изольды — любимая и нелюбимая в «Тристане»). Здесь появляются связанные (в последнем счете) с тождеством мотивы и восточно-сказочного характера — всякого рода очарования, временно выключающие человека из событий, переносящие его в иной мир.

Но рядом с этим в авантюрном времени рыцарских романов есть нечто существенно новое (а следовательно, и во всем хронотопе их). Во всяком авантюрном времени имеет место вмешательство случая, судьбы, богов и т. п. Ведь самое это время возникает в точках разрыва (в возникшем зиянии) нормальных, реальных, закономерных временных рядов, там, где эта закономерность (какова бы она ни была) в д р у г нарушается и события получают неожиданный и непредвиденный оборот. В рыцарских романах это «вдруг» как бы нормализуется, становится чем-то всеопределяющим и почти обычным. Весь мир становится чудесным, а само чудесное становится обычным (не переставая быть чудесным). Самая вечная неожиданность перестает быть чем-то неожиданным. Неожиданного ждут, и ждут только неожиданного. Весь мир подводится под категорию «вдруг», под категорию чудесной и неожиданной случайности. Герой греческих романов стремился восстановить закономерность, снова соединить разорванные звенья нормального хода жизни, вырваться из игры случая и вернуться к обычной, нормальной жизни (правда, уже за пределами романа); он переживал авантюры как ниспосланные на него бедствия, но он не был авантюристом, не искал их сам (он был безинициативен и в этом отношении). Герой рыцарского романа устремляется в приключения как в родную стихию, мир для него существует только под знаком чудесного «вдруг», это — нормальное состояние мира. Он — авантюрист, но авантюрист бескорыстный (авантюрист, конечно, не в смысле позднего словоупотребления, то есть не в смысле человека, трезво преследующего свои корыстные цели не на обычных жизненных путях). Он по самому своему существу может жить только в этом мире чудесных случайностей и в них сохранять свое тождество. И самый «кодекс» его, которым измеряется его тождество, рассчитан именно на этот мир чудесных случайностей.

И самая окраска случая — всех этих случайных одновременностей и разновременностей — в рыцарском романе иная, чем в греческом. Там это голая механика временных расхождений и

схождений в абстрактном пространстве, наполненном раритетами и курьезами. Здесь же случай имеет всю привлекательность чудесного и таинственного, он персонифицируется в образе добрых и злых фей, добрых и злых волшебников, подстерегает в зачарованных рощах и замках и т. п. В большинстве случаев герой переживает вовсе не «бедствия», интересные только для читателя, а «чудесные приключения», интересные (и привлекательные) и для него самого.

Авантюра получает новый тон в связи со всем этим чудесным миром, где она происходит.

Далее, в этом чудесном мире совершаются подвиги, которыми прославляются сами герои и которыми они прославляют других (своего сюзерена, свою даму). Момент подвига резко отличает рыцарскую авантюру от греческой и приближает ее к эпической авантюре. Момент славы, прославления был также совершенно чужд греческому роману и также сближает рыцарский роман с эпосом.

В отличие от героев греческого романа, герои романа рыцарского индивидуальны и в то же время представительствуют. Герои разных греческих романов похожи друг на друга, но носят разные имена, о каждом можно написать только один роман, вокруг них не создашь циклов, вариантов, ряда романов разных авторов, каждый из них находится в частном владении своего автора и принадлежит ему, как вещь. Все они, как мы видели, ничего и никого не представляют, они — «сами по себе». Разные герои рыцарских романов ничем не похожи друг на друга, ни своим обликом, ни своей судьбой. Ланселот совсем не похож на Парцифаля, Парцифаль не похож на Тристана. Зато о каждом из них создано по нескольку романов. Строго говоря, это не герои отдельных романов (и, строго говоря, вообще нет отдельных и замкнутых в себе индивидуальных рыцарских романов), это — герои циклов. И они, конечно, не принадлежат отдельным романистам как их частная собственность (дело, разумеется, не в отсутствии авторского права и связанных с ним представлений), — они, подобно эпическим героям, принадлежат общей сокровищнице образов, правда, интернациональной, а не национальной, как в эпосе.

Наконец, герой и тот чудесный мир, в котором он действует, сделаны из одного куска, между ними нет расхождения. Правда, мир этот не национальная родина, он повсюду равно чужой (без акцентуации чуждости), герой переходит из страны в страну,

сталкивается с разными сюзеренами, совершает морские переезды, — но повсюду мир един, и его наполняет одна и та же слава, одно и то же представление о подвиге и позоре; герой может прославлять себя и других по всему этому миру; повсюду славны те же славные имена.

Герой в этом мире «дома» (но не на родине); он так же чудесен, как этот мир: чудесно его происхождение, чудесны обстоятельства его рождения, его детства и юности, чудесна его физическая природа и т. д. Он — плоть от плоти и кость от кости этого чудесного мира, и он лучший его представитель.

Все эти особенности рыцарского авантюрного романа резко отличают его от греческого и приближают его к эпосу. Ранний стихотворный рыцарский роман, по существу, лежит на границе между эпосом и романом. Этим определяется и особое место его в истории романа. Указанными особенностями определяется также и своеобразный хронотоп этого романа — чудесный мир в авантюрном времени.

Этот хронотоп по-своему очень органичен и выдержан. Он наполнен уже не раритетно-курьезным, а чудесным; каждая вещь в нем — оружие, одежда, источник, мост и т. п. — имеет какие-нибудь чудесные свойства или просто заколдована. Много в этом мире и символики, но не грубо-ребусного характера, а приближающейся к восточно-сказочной.

В связи с этим слагается и самое авантюрное время рыцарского романа. В греческом романе в пределах отдельных авантюр оно было технически правдоподобно, день был равен дню, час — часу. В рыцарском романе и самое время становится до некоторой степени чудесным. Появляется сказочный гиперболизм времени, растягиваются часы, и сжимаются дни до мгновения, и самое время можно заколдовать; появляется здесь и влияние снов на время, то есть здесь появляется характерное для сновидений специфическое искажение временных перспектив; сны уже не только элемент содержания, но начинают приобретать и формообразующую функцию, равно как и аналогичные сну «видéния» (очень важная организационная форма в средневековой литературе)[10]. Вообще в рыцарском романе появляется

[10] Внешнюю форму построения в виде сна и сонного видения знала, конечно, и античность. Достаточно назвать Лукиана и его «Сновидение» (автобиография поворотного события жизни в форме сна). Но специфическая внутренняя логика сна здесь отсутствует.

субъективная игра временем, эмоционально-лирические растяжения и сжимания его (кроме указанных выше сказочных и сновиденческих деформаций), исчезновение целых событий как не бывших (так в «Парцифале» исчезает и становится небывшим событие в Монсальвате, когда герой не узнает короля) и др. Такая субъективная игра временем совершенно чужда античности. В греческом же романе в пределах отдельных авантюр время отличалось сухою и трезвою четкостью. Ко времени античность относилась с глубоким уважением (оно было освящено мифами) и не позволяла себе субъективной игры с ним.

Этой субъективной игре со временем, этому нарушению элементарных временных соотношений и перспектив соответствует в хронотопе чудесного мира и такая же субъективная игра с пространством, такое же нарушение элементарных пространственных отношений и перспектив. При этом здесь в большинстве случаев проявляется вовсе не положительная фольклорно-сказочная свобода человека в пространстве, а эмоционально-субъективное и отчасти символическое искажение пространства.

Таков рыцарский роман. Почти эпическая целостность и единство хронотопа чудесного мира в последующем разлагаются (уже в позднем прозаическом рыцарском романе, в котором усиливаются элементы греческого романа) и уже никогда не восстановятся полностью. Но отдельные элементы этого своеобразного хронотопа, в частности, субъективная игра с пространственно-временными перспективами, неоднократно возрождаются (конечно, с некоторым изменением функций) в последующей истории романа: у романтиков (например, «Генрих фон Офтердинген» Новалиса), у символистов, у экспрессионистов (например, психологически очень тонко проведенная игра временем в «Големе» Мейринка), отчасти и у сюрреалистов.

В конце средневековья появляются произведения особого рода, энциклопедические (и синтетические) по своему содержанию и построенные в форме «виде́ний». Мы имеем в виду «Роман о розе» (Гильом де Лоррис) и его продолжение (Жан де Мен), «Видение о Петре-пахаре» (Ленгленда) и, наконец, «Божественную комедию».

В разрезе проблемы времени эти произведения представляют большой интерес, но мы можем коснуться лишь самого общего и основного в них.

Влияние средневековой потусторонней вертикали здесь исключительно сильное. Весь пространственно-временной мир

подвергается здесь символическому осмыслению. Время здесь в самом действии произведения, можно сказать, вовсе выключено. Ведь это «видéние», длящееся в реальном времени очень недолго, смысл же самого видимого вневременен (хотя и имеет отношение к времени). У Данте же реальное время видéния и его приурочение к определенному моменту биографического (время человеческой жизни) и исторического времени носит чисто символический характер. Все временно-пространственное — как образы людей и вещей, так и действия, — имеет либо аллегорический характер (преимущественно в «Романе о розе»), либо символический (отчасти у Ленгленда и в наибольшей степени у Данте).

Самое замечательное в этих произведениях то, что в основе их (особенно двух последних) лежит очень острое ощущение противоречий эпохи как вполне созревших и, в сущности, ощущение конца эпохи. Отсюда и стремление дать критический синтез ее. Этот синтез требует, чтобы в произведении было с известной полнотой представлено все противоречивое многообразие эпохи. И это противоречивое многообразие должно быть сопоставлено и показано в разрезе одного момента. Ленгленд собирает на лугу (во время чумы) и затем вокруг образа Петра-пахаря представителей всех сословий и слоев феодального общества, от короля до нищего, — представителей всех профессий, всех идеологических течений, — и все они принимают участие в символическом действе (паломничество за правдой к Петру-пахарю, помощь ему в земледельческом труде и т. д.). Это противоречивое многообразие и у Ленгленда и у Данте, по существу, глубоко исторично. Но Ленгленд и — в особенности — Данте вздыбливают его вверх и вниз, вытягивают его по вертикали. Буквально и с гениальной последовательностью и силой осуществляет это вытягивание мира (исторического в своем существе) по вертикали Данте. Он строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз: девять кругов ада ниже земли, над ними семь кругов чистилища, над ними десять небес. Грубая материальность людей и вещей внизу и только свет и голос вверху. Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего (или «сосуществование всего в вечности»). Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности сосуществования. Эти разделения, эти «раньше» и «позже», вносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоста-

вить все в одном времени, то есть в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременный. Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, — время, — лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями — таково формообразующее устремление Данте, определившее построение образа мира по чистой вертикали. Но в то же время наполняющие (населяющие) этот вертикальный мир образы людей — глубоко историчны, приметы времени, следы эпохи запечатлены на каждом из них. Более того, в вертикальную иерархию втянута и историческая и политическая концепция Данте, его понимание прогрессивных и реакционных сил исторического развития (понимание очень глубокое). Поэтому образы и идеи, наполняющие вертикальный мир, наполнены мощным стремлением вырваться из него и выйти на продуктивную историческую горизонталь, расположиться не по направлению вверх, а вперед. Каждый образ полон исторической потенцией и потому всем существом своим тяготеет к участию в историческом событии во временно-историческом хронотопе. Но могучая воля художника обрекает его на вечное и неподвижное место во вневременной вертикали. Частично эти временные потенции реализуются в отдельных новеллистически завершенных рассказах. Такие рассказы, как история Франчески и Паоло, как история графа Уголино и архиепископа Руджиери, это как бы горизонтальные, полные временем ответвления от вневременной вертикали Дантова мира.

Отсюда исключительная напряженность всего Дантова мира. Ее создает борьба живого исторического времени с вневременной потусторонней идеальностью. Вертикаль как бы сжимает в себе мощно рвущуюся вперед горизонталь. Между формообразующим принципом целого и исторически-временной формой отдельных образов — противоречие, противоборство. Побеждает форма целого. Но самая эта борьба и глубокая напряженность художественного разрешения ее делает произведение Данте исключительным по силе выражением его эпохи, точнее, рубежа двух эпох.

Вертикальный хронотоп Данте в дальнейшей истории литературы никогда уже не возрождался с такою последовательностью

и выдержанностью. Но попытка разрешения исторических противоречий, так сказать, по вертикали вневременного смысла, попытка отрицания существенной осмысливающей силы «раньше», «позже», то есть временных разделений и связей (все существенное, с этой точки зрения, может быть одновременным), попытка раскрыть мир в разрезе чистой одновременности и сосуществования (непринятие исторической «заочности» осмысливания) — делались неоднократно. Наиболее глубокая и последовательная попытка этого рода, после Данте, была сделана Достоевским.

VI. ФУНКЦИИ ПЛУТА, ШУТА, ДУРАКА В РОМАНЕ

Одновременно с формами большой литературы в средние века развиваются мелкие фольклорные и полуфольклорные формы сатирического и пародийного характера. Эти формы частично стремятся к циклизации, возникают пародийно-сатирические эпосы. В этой литературе социальных низов средневековья выдвигаются три фигуры, имевшие большое значение для последующего развития европейского романа. Эти фигуры — плут, шут и дурак. Фигуры эти, конечно, далеко не новые, их знала и античность и Древний Восток. Если опускать в эти образы исторический лот, то он ни в одном из них не достанет до дна: так глубоко это дно. Культовое значение соответствующих античных масок лежит сравнительно близко, в полном свете исторического дня, дальше они уходят в глубины доклассового фольклора. Но проблема генезиса нас здесь, как и во всей нашей работе, не интересует, — нам важны лишь те особые функции их, которые они несут в литературе позднего средневековья и которые затем оказывают существенное влияние на развитие европейского романа.

Плут, шут и дурак создают вокруг себя особые мирки, особые хронотопы. Всем этим фигурам не было сколько-нибудь существенного места в уже разобранных нами хронотопах и временах (частично лишь в авантюрно-бытовом хронотопе). Эти фигуры приносят с собой в литературу, во-первых, очень существенную

связь с площадными театральными подмостками, с площадной зрелищной маской, они связаны с каким-то особым, но очень существенным, участком народной площади; во-вторых, — и это, конечно, связано с первым, — самое бытие этих фигур имеет не прямое, а переносное значение: самая наружность их, все, что они делают и говорят, имеет не прямое и непосредственное значение, а переносное, иногда обратное, их нельзя понимать буквально, они не есть то, чем они являются; в-третьих, наконец, — и это опять вытекает из предшествующего, — их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением. Это — лицедеи жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют.

Им присуща своеобразная особенность и право — быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской. У плута еще есть нити, связывающие его с действительностью; шут и дурак — «не от мира сего» и потому имеют особые права и привилегии. Фигуры эти и сами смеются и над ними смеются. Смех их носит публичный народно-площадной характер. Они восстанавливают публичность человеческого образа: ведь все бытие этих фигур, как таких, сплошь и до конца вовне, они, так сказать, все выносят на площадь, вся их функция к тому и сводится, чтобы овнешнять (правда, не свое, а отраженное чужое бытие, — но другого у них и нет). Этим создается особый модус овнешнения человека путем пародийного смеха.

Там, где эти фигуры остаются на реальных подмостках, они вполне понятны и настолько привычны, что кажутся не вызывающими никаких проблем. Но с подмостков они вошли в художественную литературу, внеся с собой туда все отмеченные нами особенности свои. Здесь — в романной литературе — они и сами пережили ряд трансформаций, и трансформировали некоторые существенные моменты романа.

Мы здесь можем лишь частично раскрыть эту очень сложную проблему, лишь в той мере, в какой это необходимо для последующего анализа некоторых форм романа, в частности — Рабле (а отчасти и Гёте).

Трансформирующее влияние разбираемых образов шло по двум направлениям. Прежде всего они оказали влияние на по-

становку самого автора в романе (и его образ, если он как-то раскрывался в романе), на его точку зрения.

Ведь позиция автора романа по отношению к изображаемой жизни вообще очень сложная и проблематичная по сравнению с эпосом, с драмою, с лирикой. Общая проблема личного авторства (вообще молодая и специфическая, ибо «лично-авторская» литература — покамест капля в море народной не лично-авторской литературы) здесь осложняется необходимостью иметь какую-то существенную невыдуманную маску, определяющую как позицию автора по отношению к изображаемой жизни (как и откуда он — частный человек — видит и раскрывает всю эту частную жизнь), так и его позицию по отношению к читателям, к публике (в качестве кого он выступает с «разоблачением» жизни — в качестве судьи, следователя, «секретаря-протоколиста», политика, проповедника, шута и т. п.). Конечно, вопросы эти существуют для всякого личного авторства, и вопросы эти никогда не разрешаются словом «литератор-профессионал», но в отношении других литературных жанров (эпос, лирика, драма) вопросы эти ставятся в философском, культурном, социально-политическом плане; ближайшая позиция автора, точка зрения, необходимая для оформления материала, дается самим жанром — драмой, лирикой и их разновидностями, эта ближайшая творческая позиция имманентна здесь самим жанрам. Романный жанр не имеет такой имманентной позиции. Можно опубликовать свой истинный дневник и назвать его романом; можно опубликовать под тем же названием пачку деловых документов, можно опубликовать частные письма (роман в письмах), можно опубликовать рукопись, «неизвестно кем и неизвестно для чего написанную и неизвестно где и кем найденную». Для романа поэтому вопрос об авторстве возникает не только в общем плане, как для других жанров, но и в формально-жанровом плане. Отчасти мы уже касались его в связи с формами подсматривания и подслушивания частной жизни.

Романист нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни. И вот здесь-то маски шута и дурака, конечно, различным образом трансформированные, и приходят романисту на помощь. Маски эти не выдуманные, имеющие глубочайшие народные корни, связанные с народом освященными привилегиями непричастности жизни самого шута и неприкосновенности шутовского слова, связанные с хронотопом народной площади и с

театральными подмостками. Все это для романного жанра чрезвычайно важно. Найдена форма бытия человека — безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее, и найдены специфические формы ее отражения-опубликования. (Притом опубликование также и специфически непубличных сфер жизни, например, половой, — это древнейшая функция шута. Ср. описание карнавала у Гёте.)

Очень важный момент при этом — непрямое, переносное значение всего образа человека, сплошная иносказательность его. Этот момент, конечно, связан с метаморфозой. Шут и дурак — метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти (ср. аналогичный момент метаморфозы бога и царя в раба, преступника и шута в римских сатурналиях и в христианских страстях бога). Здесь человек находится в состоянии иносказания. Для романа это с о с т о я н и е и н о с к а з а н и я имеет громадное формообразующее значение.

Все это приобретает особую важность в связи с тем, что одною из самых основных задач романа становится задача разоблачения всяческой конвенциональности, дурной, ложной условности во всех человеческих отношениях.

Эта дурная условность, пропитавшая человеческую жизнь, есть прежде всего феодальный строй и феодальная идеология с ее обесцениванием всего пространственно-временного. Лицемерие и ложь пропитали все человеческие отношения. Здоровые «естественные» функции человеческой природы осуществлялись, так сказать, контрабандным и диким путем, потому что идеология их не освящала. Это вносило фальшь и двойственность во всю человеческую жизнь. Все идеологические формы — институты — становились лицемерными и ложными, а реальная жизнь, лишенная идеологического осмысления, становилась животно-грубой.

В фаблько и шванках, в фарсах, в пародийных сатирических циклах ведется борьба с феодальным фоном и дурной условностью, с ложью, пропитавшей все человеческие отношения. Им противопоставляется как разоблачающая сила трезвый, веселый и хитрый ум плута (в образе виллана, мелкого горожанина-подмастерья, бродячего молодого клирика, вообще деклассированного бродяги), пародийные издевки шута и простодушное непонимание дурака. Тяжелому и мрачному обману противопоставляется веселый обман плута, корыстной фальши и лицемерию — бескорыстная простота и здоровое непонимание дурака и

всему условному и ложному — синтетическая форма шутовского (пародийного) разоблачения.

Эту борьбу с конвенциональностью на более глубокой и принципиальной основе продолжает роман. При этом первая линия, линия авторской трансформации, пользуется образами шута и дурака (не понимающей дурную условность наивности). В борьбе с условностью и неадекватностью подлинному человеку всех наличных жизненных форм эти маски получают исключительное значение. Они дают право не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь; право говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою; право проводить жизнь через промежуточный хронотоп театральных подмостков, изображать жизнь как комедию и людей как актеров; право срывать маски с других; право браниться существенной (почти культовой) бранью; наконец, право предавать публичности частную жизнь со всеми ее приватнейшими тайниками.

Второе направление трансформации образов плута, шута и дурака — введение их в содержание романа как существенных героев (в прямом или трансформированном виде).

Очень часто оба направления в использовании указанных образов объединяются, тем более что существенный герой почти всегда является носителем авторских точек зрения.

Все разобранные нами моменты в той или иной форме и степени проявляются в «плутовском романе», в «Дон Кихоте», у Кеведо, у Рабле, в немецкой гуманистической сатире (Эразм, Брант, Мурнер, Мошерош, Викрам), у Гриммельсхаузена, у Сореля («Экстравагантный пастушок», отчасти и «Франсион»), у Скаррона, у Лесажа, у Мариво; далее, в эпоху Просвещения: у Вольтера (в особенности четко в «Простаке»), у Филдинга («Джозеф Эндрюс», «Джонатан Уайльд Великий», отчасти и «Том Джонс»), отчасти у Смоллетта, по-особому у Свифта.

Характерно, что и в н у т р е н н и й ч е л о в е к — чистая «естественная» субъективность — мог быть раскрыт только с помощью образов шута и дурака, так как адекватной, прямой (не иносказательной с точки зрения практической жизни) жизненной формы для него найти не могли. Появляется образ ч у д а к а, сыгравший очень важную роль в истории романа: у Стерна, Голдсмита, Гиппеля, Жан-Поля, Диккенса и др. Специфическое чудачество, «шендеизм» (термин самого Стерна) становится важной формой для раскрытия «внутреннего человека», «свободной и самодовлеющей субъективности», формой, аналогичной «пан-

тагрюэлизму», служившему для раскрытия целостного внешнего человека в эпоху Возрождения.

Форма «непонимания» — нарочитого у автора и простодушно-наивного у героев — является организующим моментом почти всегда, когда дело идет о разоблачении дурной условности. Такая разоблачаемая условность — в быту, морали, в политике, искусстве и т. д. — обычно изображается с точки зрения непричастного ей и не понимающего ее человека. Форма «непонимания» широко применялась в XVIII веке для разоблачения «феодальной неразумности» (общеизвестно применение ее у Вольтера; назову еще «Персидские письма» Монтескьё, создавшие целый жанр аналогичных экзотических писем, изображающих французский строй с точки зрения не понимающего его чужеземца; форму эту очень разнообразно применяет Свифт в своем «Гулливере»). Этой формой очень широко пользовался Толстой: например, описание Бородинского боя с точки зрения не понимающего его Пьера (под влиянием Стендаля), изображение дворянских выборов или заседания московской думы с точки зрения не понимающего Левина, изображение сценического представления, изображение суда, знаменитое изображение богослужения («Воскресение») и т. п.

Плутовской роман в основном работает хронотопом авантюрно-бытового романа — дорогой по родному миру. И постановка плута, как мы уже говорили, аналогична постановке Люция-осла[11]. Новым здесь является резкое усиление момента разоблачения дурной условности и всего существующего строя (особенно в «Гусмане из Альфараче» и в «Жиль Блазе»).

Для «Дон Кихота» характерно пародийное пересечение хронотопа «чужого чудесного мира» рыцарских романов с «большой дорогой по родному миру» плутовского романа.

В истории освоения исторического времени роман Сервантеса имеет громадное значение, которое, конечно, не определяется лишь этим пересечением знакомых нам хронотопов, тем более что в этом пересечении в корне меняется их характер: оба они получают непрямое значение и вступают в совершенно новые отношения к реальному миру. Но останавливаться на анализе романа Сервантеса мы здесь не можем.

В истории реализма все формы романов, связанные с трансформацией образов плута, шута и дурака, имеют громадное значение, до сих пор еще совершенно не понятое в его сущности.

[11] Имеется, конечно, и громадная общность мотивов.

Для более глубокого изучения этих форм необходим прежде всего генетический анализ смысла и функций мировых образов плута, шута и дурака от глубин доклассового фольклора и до эпохи Возрождения. Необходимо учесть громадную (в сущности, ни с чем не сравнимую) роль их в народном сознании, необходимо изучить дифференциацию этих образов — национальную и локальную (местных шутов было, вероятно, не меньше, чем местных святых) и особую роль их в национальном и местном самосознании народа. Далее, особую трудность представляет проблема их трансформации при переходе этих образов в литературу вообще (не драматическую), а в частности, в роман. Обычно недооценивается, что здесь по особым и специфическим путям восстанавливалась порванная связь литературы с народной площадью. Кроме того, здесь обретались формы для публикации всех неофициальных и запретных сфер человеческой жизни — в особенности половой и витальной сферы (совокупление, еда, вино), и происходила расшифровка соответствующих скрывающих их символов (бытовых, обрядовых и официально-религиозных). Наконец, особую трудность представляет проблема того прозаического иносказания, если угодно, той прозаической метафоры (хотя она совсем не похожа на поэтическую), которую они принесли в литературу и для которой нет даже адекватного термина («пародия», «шутка», «юмор», «ирония», «гротеск», «шарж» и т. п. — только узкословесные разновидности и оттенки ее). Ведь дело идет об иносказательном бытии всего человека вплоть до его мировоззрения, отнюдь не совпадающем с игрой роли актером (хотя и есть точка соприкосновения). Такие слова, как «шутовство», «кривляние», «юродство», «чудачество», получили специфическое и узкое бытовое значение. Поэтому великие представители этого прозаического иносказания создавали ему свои термины (от имен своих героев): «пантагрюэлизм», «шендеизм». Вместе с этим иносказанием в роман вошла особая сложность и многопланность, появились промежуточные хронотопы, например, театральный хронотоп. Наиболее яркий пример (один из многих) его открытого введения — «Ярмарка тщеславия» Теккерея. В скрытой форме промежуточный хронотоп кукольного театра лежит в основе «Тристрама Шенди». Стернианство — стиль деревянной куклы, управляемой и комментируемой автором. (Таков, например, и скрытый хронотоп гоголевского «Носа» — «Петрушка».)

В эпоху Возрождения указанные формы романа разрушали ту потустороннюю вертикаль, которая разложила формы

пространственно-временного мира и их качественное живое наполнение. Они подготовили восстановление пространственно-временной материальной целостности мира на новой, углубленной и осложненной ступени развития. Они подготовили освоение романом того мира, в котором в это же самое время открывалась Америка, морской путь в Индию, который раскрывался для нового естествознания и математики. Подготовлялось и совершенно новое видение и изображение времени в романе.

На анализе романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» мы надеемся конкретизировать все основные положения настоящего раздела.

VII. РАБЛЕЗИАНСКИЙ ХРОНОТОП

В нашем анализе романа Рабле мы, как и во всех предыдущих анализах, принуждены отвлекаться от всех специально генетических вопросов; мы будем их касаться лишь в случаях крайней необходимости. Роман мы будем рассматривать как единое целое, проникнутое единством идеологии и художественного метода. Правда, все основные положения нашего анализа опираются на первые четыре книги, так как пятая в отношении художественных методов все же слишком резко отклоняется от целого.

Прежде всего необходимо отметить резко бросающиеся в глаза необычайные пространственно-временные просторы в романе Рабле. Дело здесь, однако, не только в том, что действие романа еще не сосредоточилось в комнатных пространствах приватно-семейной жизни, а протекает под открытым небом, в движениях по земле, в военных походах и путешествиях, захватывает различные страны, — все это мы наблюдаем и в греческом романе и в рыцарском, наблюдаем и в буржуазном авантюрном романе путешествий XIX и XX веков. Дело в особой связи человека и всех его действий и всех событий его жизни с пространственно-временным миром. Мы обозначим это особое отношение как адекватность и прямую пропорциональность качественных степеней («ценностей») пространственно-временным величинам (размерам). Это не значит, конечно, что в

мире Рабле жемчужины и драгоценные камни хуже булыжника, потому что они несравненно меньше его. Но это значит, что если хороши жемчужины и драгоценные камни, то их нужно как можно больше и они должны быть повсюду. В Телемскую обитель посылается ежегодно по семи кораблей, нагруженных золотом, жемчугом и драгоценными камнями. В самой обители было 9332 уборных (при каждой комнате), и в каждой зеркало было в раме из чистого золота, отделанной жемчугом (кн. I, гл. LV). Это значит, что все ценное, все качественно положительное должно реализовать свою качественную значительность в пространственно-временной значительности, распространиться как можно дальше, существовать как можно дольше, и все действительно качественно значительное неизбежно наделено и силами для такого пространственно-временного расширения, все же качественно отрицательное — маленькое, жалкое и бессильное и должно быть вовсе уничтожено и бессильно противостоять своей гибели. Между ценностью, какова бы она ни была — еда, питье, истина, добро, красота, — и пространственно-временными размерами нет взаимной вражды, нет противоречия, они прямо пропорциональны друг другу. Поэтому все доброе растет, растет во всех отношениях и во все стороны, оно не может не расти, потому что рост принадлежит к самой природе его. Худое же, напротив, не растет, а вырождается, оскудевает и гибнет, но в этом процессе оно компенсирует свое реальное уменьшение лживой потусторонней идеальностью. Категория роста, притом реального пространственно-временного роста, одна из самых основных категорий раблезианского мира.

Говоря о прямой пропорциональности, мы вовсе не имеем в виду, что качество и его пространственно-временное выражение в мире Рабле сначала разъединены, а потом объединяются, — напротив, они с самого начала связаны в неразрывном единстве его образов. Но эти образы нарочито противопоставлены диспропорциональности феодально-церковного мировоззрения, где ценности враждебны пространственно-временной реальности как суетному, бренному и греховному началу, где большое символизуется малым, сильное — слабым и немощным, вечное — мигом.

Эта прямая пропорциональность лежит в основе того исключительного доверия к земному пространству и времени, того пафоса пространственных и временных далей и просторов, которые так характерны и для Рабле, и для других великих представителей эпохи Возрождения (Шекспир, Камоэнс, Сервантес).

Но этот пафос пространственно-временной адекватности носит у Рабле далеко не наивный характер, свойственный древнему эпосу и фольклору: он, как мы уже сказали, противопоставлен средневековой вертикали, полемически заострен против нее. Задача Рабле — очищение пространственно-временного мира от разлагающих его моментов потустороннего мировоззрения, от символических и иерархических осмысливаний этого мира по вертикали, от проникшей в него заразы «антифизиса». Эта полемическая задача сочетается у Рабле с положительной — воссоздание адекватного пространственно-временного мира как нового хронотопа для нового гармонического, цельного человека и новых форм человеческого общения.

Этим сочетанием полемической и положительной задач — задач очищения и восстановления реального мира и человека — определяются особенности художественного метода Рабле, своеобразие его реалистической фантастики. Сущность этого метода сводится прежде всего к разрушению всех привычных связей, обычных соседств вещей и идей и к созданию неожиданных соседств, неожиданных связей, в том числе и самых неожиданных логических («алогизмы») и языковых связей (специфическая раблезианская этимология, морфология, синтаксис).

Между прекрасными вещами этого здешнего мира установлены и закреплены традицией, освящены религией и официальной идеологией ложные и искажающие подлинную природу вещей связи. Вещи и идеи объединены ложными иерархическими отношениями, враждебными их природе, они разъединены и отдалены друг от друга всякими потусторонними идеальными прослойками, не дающими вещам соприкоснуться в их живой телесности. Схоластическое мышление, ложная богословская и юридическая казуистика, наконец, и самый язык, проникнутый вековой и тысячелетней ложью, закрепляют эти фальшивые связи между прекрасными вещными словами и действительно человечными идеями. Необходимо разрушить и перестроить всю эту ложную картину мира, порвать все ложные иерархические связи между вещами и идеями, уничтожить все разъединяющие идеальные прослойки между ними. Необходимо освободить все вещи, дать им вступить в свободные, присущие их природе сочетания, как бы ни казались эти сочетания причудливыми с точки зрения привычных традиционных связей. Необходимо дать вещам соприкоснуться в их живой телесности и в их качественном многообразии. Необходимо создать новые соседства между вещами и идеями,

отвечающие их действительной природе, поставить рядом и сочетать то, что было ложно разъединено и отдалено друг от друга, и разъединить то, что было ложно сближено. На основе этого нового соседства вещей должна раскрыться новая картина мира, проникнутая внутренней реальной необходимостью. Таким образом, у Рабле разрушение старой картины мира и положительное построение новой неразрывно сплетены друг с другом.

В разрешении положительной задачи Рабле опирается на фольклор и на античность, где соседство вещей более соответствовало их природе и было чуждо ложной условности и потусторонней идеальности. В разрешении же отрицательной задачи на первый план выступает раблезианский смех, непосредственно связанный со средневековыми шутовскими, плутовскими и дурацкими жанрами и своими корнями уходящий в глубины доклассового фольклора. Но раблезианский смех не только разрушает традиционные связи и уничтожает идеальные прослойки, — он раскрывает грубое непосредственное соседство того, что люди разъединяют фарисейской ложью.

Разъединение традиционно связанного и сближение традиционно далекого и разъединенного достигается у Рабле путем построения разнообразнейших рядов, то параллельных друг другу, то пересекающихся друг с другом. С помощью этих рядов Рабле и сочетает и разъединяет. Построение р я д о в — специфическая особенность художественного метода Рабле. Все разнообразнейшие ряды у Рабле могут быть сведены в следующие основные группы: 1) ряды человеческого тела в анатомическом и физиологическом разрезе; 2) ряды человеческой одежды; 3) ряды еды; 4) ряды питья и пьянства; 5) половые ряды (совокупление); 6) ряды смерти; 7) ряды испражнений. Каждый из этих семи рядов обладает своей специфической логикой, в каждом ряду свои доминанты. Все эти ряды пересекаются друг с другом; их развитие и пересечения позволяют Рабле сближать или разъединять все, что ему нужно. Почти все темы обширного и тематически богатого романа Рабле проведены по этим рядам.

Приведем ряд примеров. Человеческое тело, все его части и члены, все его органы и все его функции даются Рабле в анатомическом, физиологическом и натурфилософском аспекте на протяжении всего романа. Этот своеобразный художественный показ человеческого тела — очень важный момент романа Рабле. Важно было показать всю необычайную сложность и глубину человеческого тела и его жизни и раскрыть новое значение, но-

вое место человеческой телесности в реальном пространственно-временном мире. В соотнесении с конкретной человеческой телесностью и весь остальной мир приобретает новый смысл и конкретную реальность, материальность, вступает не в символический, а в материальный пространственно-временной контакт с человеком. Человеческое тело становится здесь конкретным измерителем мира, измерителем его реальной весомости и ценности для человека. Здесь впервые делается последовательная попытка построить всю картину мира вокруг телесного человека, так сказать, в зоне физического контакта с ним (но эта зона, по Рабле, бесконечно широка).

Эта новая картина мира полемически противопоставлена средневековому миру, в идеологии которого человеческое тело воспринималось только под знаком тленности и преодоления, в действительной же жизненной практике которого господствовала грубая и грязная телесная разнузданность. Идеология не освещала и не осмысливала телесной жизни, она отрицала ее; поэтому лишенная слова и смысла телесная жизнь могла быть только разнузданной, грубой, грязной и разрушительной для себя же самой. Между словом и телом был безмерный разрыв.

Рабле поэтому противопоставляет человеческую телесность (и окружающий мир в зоне контакта с этой телесностью) не только средневековой аскетической потусторонней идеологии, но и средневековой разнузданной и грубой практике. Он хочет вернуть телесности и слово и смысл, античную идеальность, и вместе с тем вернуть слову и смыслу их реальность и материалистичность.

Человеческое тело изображается Рабле в нескольких аспектах. Прежде всего в анатомо-физиологическом ученом аспекте. Затем в шутовском циническом аспекте. Затем в аспекте фантастического гротескного аналогизирования (человек — микрокосм). И, наконец, в собственно фольклорном аспекте. Эти аспекты переплетаются друг с другом и лишь редко выступают в своем чистом виде. Но анатомическая и физиологическая детализация и точность имеют место повсюду, где только упоминается человеческое тело. Так, рождение Гаргантюа, изображенное в аспекте шутовского цинизма, дает точные физиологические и анатомические подробности: выпадение прямой кишки у объевшейся потрохами матери Гаргантюа вследствие сильного поноса (ряд испражнений) и самое рождение: «Благодаря этому печальному случаю получилась вялость матки; ребенок проскочил по семя-

проводам в полую вену и, вскарабкавшись по диафрагме до плеч, где вена раздваивается, повернул налево и вылез через левое ухо» (кн. I, гл. VI)[12]. Здесь гротескная фантастика сочетается с точностью анатомического и физиологического анализа.

При всех описаниях битв и избиений одновременно с гротескным преувеличением даются точные анатомические описания наносимых человеческому телу повреждений, ран и смертей.

Так, изображая избиение монахом Жаном врагов, забравшихся в монастырский виноградник, Рабле дает детализованный ряд человеческих членов и органов: «Одним он мозжил головы, другим ломал руки и ноги; другим вывихивал шейные позвонки, другим смещал поясницу, некоторым сбивал нос, выбивал глаза, дробил челюсти, заставлял давиться зубами, ломал ноги, выворачивал лопатки, бедра, дробил локтевые кости. Если кто хотел спрятаться в гуще виноградных лоз, тем перебивал крестец и ломал поясницы, как собакам. Если кто хотел спастись бегством, тому разбивал голову в куски, ударяя сзади по “ламбдовидному” шву» (кн. I, гл. XXVII).

Тот же монах Жан убивает стража: «...он внезапно выхватил свой меч и ударил стража, что держал его справа, полностью перерезав ему гортанную вену и сонную артерию на шее, вместе с язычком, вплоть до желез, и, повторив удар, вскрыл ему спинной мозг между вторым и третьим позвонками: страж упал мертвым» (кн. I, гл. XLIV).

Он же убивает второго стража: «И одним ударом пробил ему голову, сломав черепную коробку над височной костью, и отделил от затылка обе теменные кости и большую часть лобной доли вместе с стреловидным мостом. Тем же ударом он пробил ему обе мозговые оболочки, так что обнажились желудочки, и задняя часть черепа повисла над плечами (точно шапочка доктора, черная сверху и красная внутри). Тут стражник мертвый свалился на землю». Еще один аналогичный пример. В гротескном рассказе Панурга о том, как его поджаривали на вертеле в Турции и как он спасся, соблюдается та же анатомическая детализация и точность: «Прибежав, он (хозяин дома. — *М. Б.*) схватил вертел, на котором я был посажен, и убил им наповал моего мучителя, отчего тот и умер за недостатком ухода: он пронзил его вертелом несколько правее и выше пупка, проткнув третью долю печени, а также диафрагму. Через сердечную сумку вертел вышел наружу

[12] «Гаргантюа и Пантагрюэль» цитируется в переводе В. А. Пяста.

у плеча, между левой лопаткой и позвоночным хребтом» (кн. II, гл. XIV).

В этом гротескном рассказе Панурга ряд человеческого тела (в анатомическом аспекте) скрещивается с рядом еды и кухни (Панурга поджаривают на вертеле, как жаркое, предварительно обложив салом) и рядом смерти (характеристика этого ряда — ниже).

Все такие анатомические анализы не являются статическими описаниями, — они вовлечены в живую динамику действия — сражений, драк и т. п. Анатомическое строение человеческого тела раскрывается в действии и становится как бы особым действующим лицом романа. Но таким действующим лицом является не индивидуальное тело в индивидуальном и необратимом жизненном ряду, — а безличное тело, тело человеческого рода, рождающееся, живущее, умирающее многообразными смертями, снова рождающееся, показанное в своем строении и во всех процессах своей жизни.

С такою же точностью и яркой наглядностью изображает Рабле и внешние действия и движения человеческого тела, например, при изображении вольтижировки Гимнаста (кн. I, гл. XXXV). Экспрессивные возможности человеческого телодвижения и жеста с исключительной детальностью и наглядностью изображены в немом диспуте (посредством жестов) англичанина Таумаста с Панургом (эта экспрессивность лишена здесь определенного смысла и имеет самодовлеющее значение) (кн. II, гл. XIX). Аналогичный пример — беседа Панурга (по поводу женитьбы) с немым Насдекабром (кн. III, гл. XX).

Гротескная фантастика в изображении человеческого тела и совершающихся в нем процессов проявляется при изображении болезни Пантагрюэля, при лечении которой в его желудок спускают рабочих с заступами, крестьян с кирками и семь человек с корзинами для очистки желудка от нечистот (кн. II, гл. XXXIII). Такой же характер носит путешествие «автора» во рту Пантагрюэля (кн. II, гл. XXXII).

При изображении человеческого тела в гротескно-фантастическом аспекте в телесный ряд вовлекается масса разнороднейших вещей и явлений. Здесь они погружаются в атмосферу тела и телесной жизни, вступают в новое и неожиданное соседство с телесными органами и процессами, снижаются и материализуются в этом телесном ряду. Это имеет место уже в двух приведенных выше примерах.

Так, для очистки желудка Пантагрюэль глотает, как пилюли, большие медные шары, «как те, что на памятнике Вергилия в Риме». В шарах заключены рабочие с орудиями и корзинами, производящие очистку желудка. По окончании очистки желудка Пантагрюэля вырвало — шары выскочили наружу. Когда рабочие вышли из этих пилюль на волю, Рабле вспоминает, как греки вышли из Троянского коня. Одну из этих пилюль можно видеть в Орлеане, на колокольне церкви св. Креста (кн. II, гл. XXXIII).

Еще более обширный круг вещей и явлений введен в гротескный анатомический ряд путешествия автора во рту Пантагрюэля. Во рту оказывается целый новый мир: высокие горы (зубы), луга, леса, укрепленные города. В одном из городов чума, вследствие тяжелых испарений, поднимающихся из желудка Пантагрюэля. Во рту более двадцати пяти населенных королевств; различаются жители «по ту» и «по сю» сторону зубов, как и в человеческом мире «по ту» и «по сю» сторону гор, и т. д. Описание обнаруженного во рту Пантагрюэля мира занимает около двух страниц. Фольклорная основа всего этого гротескного образа совершенно ясна (см. аналогичные образы у Лукиана).

Если в эпизоде путешествия во рту Пантагрюэля в телесный ряд был вовлечен географический и экономический мир, то в эпизоде с великаном Бренгнариллем в телесный ряд вовлекается бытовой и сельскохозяйственный мир. «Бренгнарилль, страшный гигант, за недостатком ветряных мельниц, которыми он обыкновенно питался, поглотил все сковороды, котлы, кастрюли, горшки и даже печи и печурки на острове. Вследствие этого под утро, в час пищеварения, он тяжело заболел несварением желудка, вызванным тем, что (как говорили врачи) пищеварительная сила его желудка, естественно приспособленная к перевариванию ветряных мельниц, не могла переварить вполне печей и жаровен; котлы и горшки переваривались довольно хорошо, о чем свидетельствовали мочевые осадки в четырех бочках его мочи, дважды выпущенной им в это утро» (кн. IV, гл. XVII).

Бренгнарилль пользовался курортным лечением на «Острове Ветров». Здесь он глотал ветряные мельницы. Пробовали, по совету местных специалистов по желудочным болезням, подкладывать ему в мельницы петухов и кур. Они пели в его животе и летали, отчего у него сделались колики и судороги. Кроме того, лисицы острова вскочили ему в горло в погоне за птицами. Тогда, чтобы очистить желудок, ему пришлось поставить клизму из хлебных зерен и проса. Куры устремились за зернами, а за ними

лисицы. Внутрь через рот он принял еще пилюли из гончих и борзых собак (кн. IV, гл. XLIV).

Здесь характерна своеобразная, чисто раблезианская логика построения этого ряда. Процессы пищеварения, лечебные манипуляции, вещи домашнего обихода, явления природы, сельскохозяйственной жизни, охоты объединены здесь в динамический и живой гротескный образ. Создано новое и неожиданное соседство вещей и явлений. Правда, в основе этой раблезианской гротескной логики лежит логика фольклорной реалистической фантастики.

В небольшом эпизоде с Бренгнариллем телесный ряд, как это обычно у Рабле, пересекается с рядом испражнений, с рядом еды и с рядом смерти (о чем подробно в дальнейшем).

Еще более гротескный, причудливо-неожиданный характер носит пародийное анатомическое описание Каремпренана, занимающее три главы четвертой книги (XXX, XXXI и XXXII).

Каремпренан — «постник», гротескное олицетворение католического поста и аскезы — вообще антиприродных тенденций средневековой идеологии. Кончается описание Каремпренана знаменитым рассуждением Пантагрюэля об Антифизис. Все порождения Антифизис — Бесформенность и Разлад — охарактеризованы как пародии на человеческое тело: «Голова этих новорожденных была сферической и круглой со всех сторон, как шар, а не сдавленная немного с двух сторон, как у людей. Уши у них были высоко подняты и огромны, как у осла; глаза — выпученные, без ресниц, прикреплены к косточке, твердые, как рачьи; ноги — круглые, как клубки; руки — вывороченные назад к плечам. Ходили они постоянно колесом, на голове, ногами вверх» (кн. IV, гл. XXXII). Далее Рабле перечисляет ряд других порождений Антифизис: «После этого она еще произвела на свет пустосвятов, ханжей и папистов; затем никудышных маньяков, женевских кальвинистов-обманщиков; бесноватых пютербов, притворщиков, людоедов и вообще всяких монахов-обжор, а также и других противоестественных и безобразных чудовищ, чтобы досадить Природе» (там же). В этом ряду представлены все идеологические уродства потустороннего мировоззрения, которые введены в один объемлющий ряд т е л е с н ы х уродств и извращений.

Замечательный пример гротескной аналогизации — рассуждение Панурга о должниках и заимодавцах в гл. III и IV третьей книги. По аналогии со взаимоотношениями должников и

заимодавцев дается изображение гармонического устройства человеческого тела как микрокосма: «Намерением основателя сего микрокосма было поддерживать душу, вложенную им туда в качестве гостьи, и жизнь. Жизнь состоит из крови: кровь — пребывание души; и поэтому единственный труд в этом мире — это непрестанно ковать кровь. В этой кузнице все органы исполняют свойственную им службу, и их иерархия такова, что один у другого беспрестанно занимает, один другому дает в долг. Материя и металлы, подходящие для превращения в кровь, даны природой: это хлеб и вино. Все виды пищи заключены в этих двух... Чтобы найти, приготовить и сварить пищу, работают руки, шествуют ноги и носят всю эту машину, глаза же — ведут... Язык пробует, зубы жуют, желудок принимает, переваривает и извергает... Питательные части идут в печень, которая снова преобразует их и делает из них кровь... Потом кровь переносится в другую лабораторию, для еще более тонкой обработки — в самое сердце, которое диастолическими и систолическими движениями утончает и воспламеняет ее, так что в правом желудочке доводит ее до совершенства, а затем через вены рассылает ее по всем членам. Каждый орган тянет ее к себе и питается ею на свой лад: ноги, руки, глаза и так далее; теперь они становятся уже должниками, между тем как ранее были кредиторами».

В том же гротескном ряду — по аналогии с должниками-кредиторами — Рабле дает изображение гармонии Вселенной и гармонии человеческого общества.

Все эти гротескные, пародийные, шутовские ряды человеческого тела, с одной стороны, раскрывают его строение и его жизнь, с другой — вовлекают в соседство с телом многообразнейший мир вещей, явлений и идей, которые в средневековой картине мира были бесконечно далеки от тела, входили в совершенно иные словесные и предметные ряды. Непосредственный контакт с телом всех этих вещей и явлений достигается прежде всего путем их с л о в е с н о г о с о с е д с т в а, словесного объединения в одном контексте, в одной фразе, в одном словосочетании. Рабле не боится иной раз и совершенно бессмысленных словосочетаний, лишь бы поставить рядом («ососедить») такие слова и понятия, которые человеческая речь на основе определенного строя, определенного мировоззрения, определенной системы оценок — никогда не употребляет в одном контексте, в одном жанре, в одном стиле, в одной фразе, с одной интонацией. Рабле не боится логики по типу «в огороде бузина, а в Киеве дядька».

Он часто пользуется специфической логикой кощунств, как она была представлена в средневековых формулах отречения от Бога и Христа и формулах вызова нечистых духов. Он широко пользуется специфической логикой ругательств (о чем подробнее ниже). Особенно важное значение имеет необузданная фантастика, позволяющая создавать предметно осмысленные, но причудливейшие словесные ряды (например, в эпизоде с Бренгнариллем, Глотателем ветряных мельниц).

Но менее всего Рабле становится при этом формалистом. Все его словосочетания, даже там, где они предметно кажутся вовсе бессмысленными, стремятся прежде всего разрушить установленную иерархию ценностей, низвести высокое и поднять низкое, разрушить привычную картину мира во всех ее уголках. Но одновременно он решает и положительную задачу, придающую определенное направление всем его словосочетаниям и гротескным образам, — отелеснить мир, материализовать его, приобщить всё пространственно-временным рядам, измерить всё человечески-телесными масштабами, на место разрушаемой картины мира построить новую. Самые причудливые и неожиданные соседства слов проникнуты единством этих идеологических устремлений Рабле. Но и помимо этого, как мы увидим дальше, за гротескными образами и рядами Рабле кроется еще и иной, более глубокий и своеобразный смысл.

Наряду с этим гротескным анатомо-физиологическим использованием телесности для «отелеснения» всего мира Рабле — гуманистический врач и педагог — занят и прямой пропагандой культуры тела и его гармонического развития. Так, первоначальному схоластическому воспитанию Гаргантюа, пренебрегающему телом, Рабле противопоставляет последующее гуманистическое воспитание его Понократом, где анатомическим и физиологическим знаниям, гигиене и разнообразным видам спорта придается громадное значение. Средневековому грубому харкающему, пукающему, зевающему, плюющему, икающему, громко сморкающемуся, без меры жующему и пьющему телу противопоставляется гармонически развитое спортом, изящное и культурное тело гуманиста (кн. I, гл. XXI, XXII, XXIII и XXIV). Громадное значение культуре тела придается и в Телемской обители (кн. I, гл. LII, LVII). К этому гармоническому положительному полюсу мировоззрения Рабле, гармоническому миру с гармоническим человеком в нем, мы еще вернемся в последующем.

Следующий ряд — ряд еды и питья-пьянства. Место этого ряда в романе Рабле огромно. Через него проводятся почти все темы романа, без него не обходится почти ни один эпизод в романе. В непосредственное соседство с едой и вином приводятся многообразнейшие вещи и явления мира, в том числе самые духовные и возвышенные. «Пролог автора» прямо начинается с обращения к пьяницам, которым автор посвящает свои писания. В том же прологе он утверждает, что писал свою книгу только во время еды и питья:

«Это самое подходящее время для писания о таких высоких материях и глубоких учениях, как умел делать Гомер, образец всех филологов, и Энний, отец латинских поэтов, как об этом свидетельствует Гораций, хотя какой-то невежда выразился, что от его стихов больше пахнет вином, чем елеем».

Еще более выразителен в этом отношении пролог автора к третьей книге. Здесь в ряд питья введена бочка циника Диогена, чтобы затем превратиться в винную бочку. Здесь повторяется и мотив творчества за питьем, причем, кроме Гомера и Энния, в числе писателей, творящих за выпивкой, названы еще Эсхил, Плутарх и Катон.

Самые имена главных героев Рабле этимологически осмысливаются в питьевом ряду: Грангузье (отец Гаргантюа) — «большая глотка». Гаргантюа родился на свет со страшным криком: «Пить, пить, пить!» — «Какая же у тебя здоровая!» (Que grand tu as!) — сказал Грангузье, подразумевая глотку. По этому первому слову, сказанному отцом, ребенка и назвали Гаргантюа (кн. I, гл. VII). Имя «Пантагрюэль» Рабле этимологически осмысливает как «всежаждущий».

И рождение главных героев происходит под знаком еды и пьянства. Гаргантюа родился в день великого пира и пьянства, устроенного его отцом, причем его мать объелась потрохами. Новорожденного немедленно напоили вином. Рождению Пантагрюэля предшествовала великая засуха и, следовательно, великая жажда людей, животных и самой земли. Картина засухи дана в библейском стиле и насыщена конкретными библейскими и античными реминисценциями. Этот высокий план перебивается физиологическим рядом, в котором дается гротескное объяснение солености морской воды: «Земля нагрелась до того, что неимоверно вспотела, отчего вспотело и море и стало соленым, потому что всякий пот солон. Вы убедитесь в этом, когда попро-

буете ваш собственный пот или пот больных венериков, которых заставляют потеть, — это мне все равно» (кн. II, гл. II).

Мотив соли, как и мотив засухи, подготовляет и усиливает основной мотив жажды, под знаменем которой и рождается Пантагрюэль — «король жаждущих». В год, день и час его рождения все в мире жаждало.

Мотив соли в новой форме вводится и в самый момент рождения Пантагрюэля. Прежде чем появился сам новорожденный, из чрева матери «выскочило шестьдесят восемь погонщиков мулов, и каждый держал за уздцы лошака, нагруженного солью; за ними последовали девять дромадеров, навьюченных тюками с ветчиной и копчеными языками, семь верблюдов, нагруженных угрями, а затем двадцать пять возов с луком-пореем, чесноком и зеленым луком». После этого ряда соленых и пробуждающих жажду закусок появляется на свет и сам Пантагрюэль.

Так создает Рабле гротескный ряд: засуха, жар, пот (когда жарко — потеют), соль (пот соленый), соленые закуски, жажда, питье, пьянство. Попутно в этот ряд втягиваются: пот венериков, святая вода (употребление ее во время засухи было регламентировано церковью), Млечный Путь, истоки Нила и целый ряд библейских и античных реминисценций (упоминается: притча о Лазаре, Гомер, Феб, Фаэтон, Юнона, Геракл, Сенека). Все это на протяжении полутора страниц, изображающих рождение Пантагрюэля. Создается характерное для Рабле новое и причудливое соседство вещей и явлений, несовместимых в обычных контекстах.

Родословная Гаргантюа была найдена среди символов пьянства: она обнаружена в склепе под кубком с надписью «Hic bibitur» среди девяти винных фляг (кн. I, гл. I). Обращаем внимание на словесное и предметное соседство склепа и питья вина.

В ряд еды и питья введены почти все важнейшие эпизоды романа. Война между царством Грангузье и царством Пикрошоля, занимающая в основном первую книгу, происходит из-за лепешек с виноградом, причем они рассматриваются как средство от запора и пересекаются с подробно развитым рядом испражнений (см. гл. XXV). Знаменитый бой монаха Жана с воинами Пикрошоля происходит из-за монастырского виноградника, удовлетворяющего монастырскую потребность в вине (не столько для причастия, сколько для пьянства монахов). Знаменитое путешествие Пантагрюэля, заполняющее всю четвертую книгу (и пятую), совершается к «оракулу божественной бутылки». Все корабли,

идущие в это плавание, украшены в качестве девизов символами пьянства: бутылкой, кубком, кувшином (амфорой), жбаном, стаканом, чашей, вазой, корзиной для винограда, винным бочонком (девиз каждого корабля подробно описан Рабле).

Ряд еды и питья (как и телесный ряд) у Рабле детализован и гиперболизован. Во всех случаях даются подробнейшие перечисления разнообразнейших закусок и кушаний с точным указанием их гиперболического количества. Так, при описании ужина в замке Грангузье после боя дается такое перечисление: «Подали ужинать, — и сверх всего были зажарены 16 быков, 3 телки, 32 теленка, 63 молочных козленка, 95 баранов, 300 молочных поросят под чудесным соусом, 220 куропаток, 700 бекасов, 400 каплунов людюнуасской и корнваллийской породы и 1700 жирных экземпляров других пород, 6000 цыплят и столько же голубей, 600 рябчиков, 1400 зайцев, 303 штуки дроф и 1700 каплунят. Дичи не могли достать сразу в таком количестве; было 11 кабанов, присланных аббатом из Тюрпенэ, 18 штук красного зверя — подарок г-на де Гранмона; затем 140 фазанов — от сеньора Дезессара; несколько дюжин диких голубей, речной птицы, чирков, выпи, кроншнепов, ржанок, лесных куропаток, казарок, морских уток, чибисов, диких гусей, больших и карликовых, а также хохлатых цапель, аистов, стрепетов и фламинго с красным оперением, красношеек, индюшек; в добавление было несколько сортов похлебок» (кн. I, гл. XXXVII). Особенно подробное перечисление разнообразнейших кушаний и закусок дается при описании острова Гастера (Чрева): целых две главы здесь (LIX и LX, кн. IV) посвящены этому перечислению.

В ряд еды и питья вовлекаются, как мы уже сказали, разнообразнейшие вещи, явления и идеи, совершенно чуждые этому ряду с господствующей точки зрения (в идеологической, литературной и речевой практике) и в обычном представлении. Способы вовлечения — те же, что и в телесном ряду. Приведем несколько примеров.

Борьба католицизма с протестантизмом, в частности, с кальвинизмом, изображена в виде борьбы Карempренана с Колбасами, населяющими остров Фарш. Эпизод с колбасами занимает восемь глав четвертой книги (XXXV–XLII). Колбасный ряд детализован и развит с гротескной последовательностью. Исходя из формы колбас, Рабле доказывает, ссылаясь на различные авторитеты, что змий, искусивший Еву, был колбасой, что наполовину колбасами были древние гиганты, штурмовавшие Олимп и взгромоздив-

шие Пелион на Оссу. Мелюзина также была наполовину колбасой. Наполовину колбасой был Эрихтоний, изобретший дроги и телеги (чтобы прятать в них свои колбасные ноги). Для борьбы с Колбасами монах Жан заключил союз с поварами. Была сооружена огромная свинья наподобие троянского коня. В пародийно-эпическом гомеровском стиле дается описание свиньи и на нескольких страницах перечисляются имена воинов-поваров, вошедших внутрь свиньи. Происходит битва, в критический момент брат Жан «открывает двери Свиньи и выходит оттуда со своими добрыми солдатами. Одни из них тащили вертела, другие — сковороды, противни, листы, жаровни, кастрюли, котелки, щипцы, ухваты, горшки, ступки, пестики, — все они выстроились в порядке, как пожарные, крича и завывая благим матом: “Набузардан, Набузардан, Набузардан!” И с криками и возмущением они ударили на Паштетов и Сосисок». Колбасы разбиты; над полем битвы появляется летящий «Кабан Минервы» и разбрасывает бочки с горчицей; горчица — это «святой Грааль» колбас, она заживляет их раны и даже воскрешает мертвых.

Интересно пересечение ряда еды с рядом смерти. В главе XLVI четвертой книги дается длинное рассуждение чорта о различных вкусовых качествах человеческих душ. Души кляузников, нотариусов, адвокатов хороши только в свежепросоленном виде. Души школяров хороши за завтраком, за обедом — души адвокатов, за ужином — горничных. От душ виноградарей в животе делаются колики.

В другом месте рассказывается о том, как дьявол съел за завтраком фрикасе из души сержанта и заболел сильным расстройством желудка. В тот же ряд введены костры инквизиции, отталкивающие людей от веры и этим обеспечивающие чертям блюда из вкусных душ.

Другой пример пересечения съедобного ряда с рядом смерти — лукиановский эпизод пребывания Эпистемона в царстве мертвых в главе XXX второй книги. Воскрешенный Эпистемон «тотчас стал говорить и сказал, что он видел чертей, запросто говорил с Люцифером и хорошо покушал в аду и в Елисейских полях»... Съедобный ряд тянется и дальше по всему эпизоду: в загробном мире Демосфен — винодел, Эней — мельник, Сципион Африканский торгует дрожжами, Ганнибал — яйцами. Эпиктет под развесистым деревом со множеством девиц выпивает, танцует и пирует по каждому поводу. Папа Юлий торгует пирожками. Ксеркс торгует горчицей; так как он запрашивал слишком дорого,

то Франсуа Вийон помочился в его пакет с горчицей, «как это делают торговцы горчицей в Париже». (Пересечение с рядом испражнений.) Рассказ Эпистемона о загробном мире Пантагрюэль прерывает словами, завершающими тему смерти и загробного мира призывом к еде и питью: «Ну теперь... пора нам угоститься и выпить. Прошу вас, дети, потому что весь этот месяц полагается пить!» (кн. II, гл. XXX).

Особенно часто и тесно вплетает Рабле в ряд еды и питья религиозные понятия и символы — молитвы монахов, монастыри, папские декреталии и т. п. После обжорства за обедом молодой Гаргантюа (тогда еще воспитанный схоластами) «с трудом прожевывает обрывок благодарственной молитвы». На «острове Папиманов» Пантагрюэлю и его спутникам предлагают отслужить «сухую обедню», то есть обедню без церковного пения; но Панург предпочитает «мокрую от хорошего анжуйского вина». На этом же острове их угощают обедом, где каждое блюдо, «будь это козуля, каплун, свинья (которых так много в Папимании) или голуби, кролики, зайцы, индейки и пр. и пр. — все это было нафаршировано «бездной премудрости». От этого «фарша» у Эпистемона делается сильнейший понос (кн. IV, гл. I). Теме «монаха на кухне» посвящены две особых главы: глава XV третьей книги «Изложение монастырской каббалы по вопросу о солонине» и глава XI четвертой книги «Почему монахи охотно пребывают в кухне». Вот характернейший отрывок первой из них:

«Ты любишь овощные похлебки (говорит Панург. — *М. Б.*), а мне больше нравятся с лавровым листом, с прибавкой даже куска земледельца, в девятый час просоленного». — «Я тебя понимаю, — отвечал брат Жан, — ты извлек эту метафору из монастырского котла. Земледельцем называешь ты быка, что пашет или пахал. Просолить в девятый час — это значит: проварить вполне. Наши добрые духовные отцы, руководясь известным древним каббалистическим установлением — не писаным, но передававшимся из уст в уста, — в мое время, встав к заутрене, прежде чем войти в церковь, делали известные знаменательные приготовления. Плевали в плевательницы, блевали в блевательницы, мечтали в мечтательницы, мочились в писсуары. Все для того, чтобы не принести чего-нибудь нечистого с собой на богослужение. Совершив это, благочестиво входили в священную часовню (так называли они на своем жаргоне монастырскую кухню) и благочестиво заботились, чтобы тогда же был поставлен на огонь бычок для завтрака братьев господа нашего. Они

сами под котлом частенько разводили огонь. А так как на заутрене читается девять часов, то они поднимались утром раньше, а следовательно, вместе с числом часов увеличивались аппетит и жажда больше, чем если бы на заутрене читался только один или три часа. Чем раньше вставали, как говорит каббала, тем раньше и бык ставился на огонь; чем дольше он там стоит, тем больше варится; чем больше варится, тем становится нежнее, легче для зубов, для нёба вкуснее, тем менее отяготителен для желудка и тем питательнее для добрых монахов. А это и было единственной целью и первейшей задачей основателей монастыря, принимая в соображение, что они вовсе не едят для того, чтобы жить, а живут для того, чтобы есть, и только для того и живут в этом мире» (кн. III, гл. XV).

Этот отрывок очень типичен для художественных методов Рабле. Здесь мы видим прежде всего реалистически изображенную картину бытовой монастырской жизни. Но эта жанровая картина в то же время дана как расшифровка одного выражения на монастырском (монашеском) жаргоне: «кусок земледельца, в девятый час просоленный». В этом выражении за иносказанием скрыто тесное соседство мяса («земледелец») с богослужением (девять часов — частей, читаемых на утреннем богослужении). Количество читаемых текстов — молитв (девять часов) благоприятно для лучшей разварки мяса и для лучшего аппетита. Этот богослужебно-съедобный ряд пересекается с рядом испражнений (плевали, блевали, мочились) и с рядом телесно-физиологическим (роль зубов, нёба и желудка). Монастырские богослужения и молитвы служат заполнением времени, необходимого для надлежащей варки пищи и для развития аппетита[13]. Отсюда — обобщающий вывод: монахи едят не для того, чтобы жить, — а живут для того, чтобы есть. На принципах построения рядов и образов у Рабле мы в дальнейшем остановимся подробнее уже на материале всех пяти ведущих рядов.

Мы не касаемся здесь вопросов генетических, вопросов, связанных с источниками и влияниями. Но в данном случае мы сделаем некоторое предварительное общее замечание. Введение религиозных понятий и символов в ряды еды, пьянства, испражнений и половых актов у Рабле не является, конечно, чем-то новым. Известны разнообразные формы пародийно-кощунственной

[13] Рабле приводит монастырскую поговорку: «de missa ad mensam» (от обедни к обеду).

литературы позднего средневековья, известны пародийные Евангелия, пародийные литургии («Всепьянейшая обедня» XIII в.), пародийные праздники и обряды. Это пересечение рядов характерно для поэзии вагантов (латинской) и даже для их особого арго. Встречаем мы это, наконец, и в поэзии Вийона (связанного с вагантами). Наряду с этой пародийно-кощунственной литературой имеют особое значение кощунственные типы формул черной магии, пользовавшиеся широким распространением и известностью в эпохи позднего средневековья и Возрождения (и, безусловно, известные Рабле), и, наконец, «формулы» непотребных ругательств, в которых еще не до конца угасло древнее культовое значение; эти непотребные ругательства широко распространены в неофициальном речевом быту и создают стилистическое и идеологическое своеобразие неофициальной бытовой речи (преимущественно социальных низов). Кощунственные магические формулы (включающие в себя непотребства) и бытовые непотребные ругательства родственны между собой, являясь двумя ветвями одного и того же древа, своими корнями уходящего в почву доклассового фольклора, но, конечно, ветвями, глубоко исказившими первоначальную благородную природу этого древа.

Кроме этой средневековой традиции необходимо указать и на античную традицию, в особенности на Лукиана, который последовательно применял метод бытовой и физиологической детализации эротических и бытовых моментов, заключенных в мифах (см., например, совокупление Афродиты и Ареса, рождение Афины из головы Зевса и т. п.). Наконец, необходимо указать на Аристофана, который оказал влияние на Рабле (в частности, на его стиль).

В дальнейшем мы вернемся к вопросу о переосмысливании этой традиции у Рабле, равно как и к вопросу о более глубокой фольклорной традиции, определившей основу его художественного мира. Здесь мы коснулись этих вопросов лишь предварительно.

Возвращаемся к ряду еды и питья. Как в телесном ряду, так и здесь рядом с гротескными преувеличениями дается и положительная точка зрения Рабле на значение и культуру еды и питья. Рабле вовсе не является проповедником грубого обжорства и пьянства. Но он утверждает высокое значение еды и питья в человеческой жизни и стремится к идеологическому освящению и упорядочению их, к культуре их. Потустороннее аскетическое

мировоззрение отрицало за ними положительную ценность, принимало их лишь как печальную необходимость греховной плоти и знало лишь одну формулу их упорядочения — пост, форму отрицательную и враждебную их природе, продиктованную не любовью, а враждою к ним (см. образ «Каремпренана» — постника — как типичного порождения «Антифизис»). Но еда и питье, отрицаемые и неустрояемые идеологически, не освященные словом и смыслом, в действительной жизни неизбежно принимали грубейшие формы обжорства и пьянства. Вследствие неизбежной фальши аскетического мировоззрения обжорство и пьянство процветало именно в монастырях. Монах у Рабле — обжора и пьяница по преимуществу (см. особенно гл. XXXIV, заключающую кн. II). Особой связи монахов с кухней посвящены уже указанные нами выше главы романа. Гротескный фантастический образ обжорства дан в эпизоде посещения Пантагрюэлем с его спутниками острова Гастера. Этому эпизоду посвящены пять глав (LVII–LXII) четвертой книги. Здесь, на основе античного материала — в основном поэта Персия — развивается целая философия Гастера (Чрева). Именно чрево, а не огонь было первым великим учителем всех искусств (гл. LVII). Ему приписывается изобретение земледелия, военного искусства, транспорта, мореплавания и т. п. (гл. LVI–LVII). Это учение о всемогуществе голода как движущей силы экономического и культурного развития человечества носит полупародийный характер и характер полуистины (как и большинство аналогичных гротескных образов Рабле).

Культура еды и питья противопоставляется грубому обжорству в эпизоде воспитания Гаргантюа (в кн. I). Тема культуры и умеренности в еде в связи с духовной продуктивностью обсуждается в главе XIII третьей книги. Эту культуру Рабле понимает не только в плоскости медицинско-гигиенической (как момент «здоровой жизни»), но и в плоскости кулинарной. Данное в несколько пародийной форме исповедание монаха Жана о «гуманизме на кухне», безусловно, выражает и кулинарные тенденции самого Рабле: «Боже милосердный, da jurandi[14], почему бы нам не перенести и гуманизм наш туда, на божью прекрасную кухню, и не наблюдать там за верчением вертелов, за музыкой шипящих кусков, за прокладкой шпика, за температурой супов, за приготовлением десерта, за порядком подачи вин. «Beati immaculati in

[14] Da jurandi [veniam] — Прости мне божбу (*лат.*).

via»[15]. Так сказано в требнике» (кн. IV, гл. X). Интерес к кулинарному оформлению пищи и питья нисколько не противоречит, конечно, раблезианскому идеалу цельного и гармонически развитого телесно-духовного человека.

Совершенно особое место в романе Рабле занимают пантагрюэлистские пиршества. Пантагрюэлизм — умение быть веселым, мудрым и добрым. Поэтому и умение весело и мудро пировать принадлежит к самому существу пантагрюэлизма. Но пиры пантагрюэлистов — это вовсе не пиры бездельников и обжор, которые вечно пируют. Пиру должно посвящать только вечерний досуг после трудового дня. Обед (среди трудового дня) должен быть коротким и, так сказать, только утилитарным. Рабле принципиальный сторонник перенесения центра тяжести еды и питья на ужин. Так было заведено и в системе воспитания гуманиста Понократа: «Обед Гаргантюа, заметьте, был умеренным и простым, — потому что ели, только чтобы обуздать позывы желудка; но ужин был обильный и продолжительный, потому что тут Гаргантюа ел столько, сколько надо было для поддержания сил и питания. Это есть истинная диета, предписываемая добрым и точным медицинским искусством...» (кн. I, гл. XXIII). Особое рассуждение об ужине, вложенное в уста Панурга, имеется в уже цитированной нами главе XV третьей книги: «Когда я вовремя позавтракаю и желудок мой очищен и выкачан, то в случае нужды и необходимости я, пожалуй, обойдусь без обеда. Но не ужинать! К дьяволу! Это ошибка, это извращение природы! Природа создала людей для того, чтобы упражнять свои силы, работать и заниматься каждому своими делами, а чтобы это удобнее было делать, она снабдила нас свечами, то есть веселым и радостным солнечным светом. А вечером она у нас отнимает свет, молча говоря этим: “Вы, дети, — хорошие люди. Будет вам работать! Подходит ночь: надо прекращать работу и подкрепиться хорошим хлебом, хорошим вином, хорошими яствами, а затем немного повеселиться, лечь и уснуть, чтобы наутро встать свежими и работоспособными, как накануне”».

На этих пантагрюэлистских «вечерях» за хлебом, вином и прочими яствами (или непосредственно после них) ведутся пантагрюэлистские беседы, беседы мудрые, но и полные смеха и непристойностей. Об особом значении этих «вечерей», этого ново-

[15] Блаженны незапятнанные в пути (*лат.*).

го раблезианского аспекта платоновского «Пира», мы скажем в дальнейшем.

Таким образом, и ряд еды и питья в его гротескном развитии служит задаче разрушения старых и лживых соседств между вещами и явлениями и созданию новых соседств, уплотняющих, материализующих мир. На положительном полюсе этот ряд завершается идеологическим освящением, культурой еды и питья, существенной чертой в образе гармонического и цельного нового человека.

Переходим к ряду испражнений. Ряд этот занимает немаловажное место в романе. Зараза Антифизис потребовала сильной дозы противоядия Физис. Ряд испражнений служит в основном для создания самых неожиданных соседств вещей, явлений и идей, разрушающих иерархию и материализующих картину мира и жизни.

Как пример создания неожиданных соседств может послужить «тема подтирки». Маленький Гаргантюа произносит речь о различных испробованных им способах подтираться и о найденном им лучшем способе. В развернутом им гротескном ряду в качестве подтирки фигурируют: бархатное кашне одной барышни, шейный платок, атласные наушники, шляпа пажа, мартовская кошка (изъязвившая ему когтями зад), надушенные бензоем перчатки матери, шалфей, укроп, майоран, капустные листья, салат, латук, шпинат (съедобный ряд), розы, крапива, одеяла, занавески, салфетки, сено, солома, шерсть, подушка, туфли, ягдташ, корзина, шляпа. Наилучшей подтиркой оказался гусенок с нежным пушком: «чувствуешь удивительную приятность и от нежности его пуха, и от теплоты самого гусенка, которая передается по прямой кишке и по другим внутренностям доходит до области сердца и мозга». Далее, ссылаясь на «мнение магистра Иоанна Шотландского», Гаргантюа утверждает, что блаженство героев и полубогов в Елисейских полях состоит именно в том, что они подтираются гусятами.

В беседе «Во славу декреталий», которая ведется во время обеда на острове Папиманов, в ряд испражнений вводятся папские декреталии. Монах Жан употребил их однажды как подтирку, отчего у него появился геморрой с шишками. У Панурга же от чтения декреталий сделался страшный запор (кн. IV, гл. LII).

Пересечение телесного ряда с рядом еды и питья и рядом испражнений дано в эпизоде с шестью паломниками. Гаргантюа вместе с салатом проглотил шестерых паломников и запил их

основательным глотком белого вина. Сначала паломники спрятались за зубами, а потом едва не были унесены в пропасть желудка Гаргантюа. С помощью посохов им удалось выбраться на поверхность зубов. Здесь они затронули больной зуб Гаргантюа, и он выбросил их изо рта. Но когда паломники убегали, Гаргантюа стал мочиться, моча перерезала им дорогу, и они вынуждены были перебираться через большой поток его мочи. Когда наконец они были вне опасности, один из паломников заявил, что все их злоключения были предсказаны в псалмах Давида: «“Когда восстали люди на нас, — могло быть, что живыми поглотили бы нас”, — это когда нас съели в салате с солью, — говорил он. — “И так как ярость их распалялась на нас, — может быть, вода поглотила бы нас”, — это когда он делал свой большой глоток... “Быть может, душа наша переходит течение вод непреоборимое...” — это когда мы переходили через великую топь его мочи, которой он перерезал нам путь» (кн. I, гл. XXXVIII).

Псалмы Давида, таким образом, тесно переплетены здесь с процессами еды, питья и мочеиспускания.

Очень характерен эпизод, посвященный «Острову Ветров», на котором жители питаются только ветром. Тема «Ветра» и весь связанный с нею в литературе и в поэзии комплекс высоких мотивов — дуновение зефира, ветер морских бурь, дыхание и вздох, душа как дыхание, дух и т. п. — через посредство «пускать ветры» вовлекается в ряд еды, в ряд испражнений и в бытовой ряд. (Ср. «воздух», «дыхание», «ветер» — как эталон и внутренняя форма слов, образов и мотивов высокого плана — жизнь, душа, дух, любовь, смерть и т. п.) «На этом острове не плюют, не мочатся, зато в изобилии выпускают ветры и газы... Самая распространенная болезнь — пучение живота и колики. Для лечения принимают в большом количестве ветрогонные, ставят банки и проветривают желудок. Умирают все от вздутия живота, как бы при водянке: мужчины — испуская ветер, женщины — газ. Стало быть, душа у них выходит через задний проход» (кн. IV, гл. XLIII и XLIV). Здесь ряд испражнений пересекается с рядом смерти.

В ряду испражнений Рабле строит ряд «местных мифов». Местный миф объясняет генезис географического пространства. Каждая местность должна быть объяснена, начиная от ее названия и до особенностей ее рельефа, почвы, растительности и проч., из человеческого события, которое здесь совершалось и которое определило ее название и ее облик. Местность — это след события, ее оформившего. Такова логика всех местных мифов и

легенд, осмысливающих пространство историей. Такие местные мифы в пародийном плане создает и Рабле.

Так, название Парижа Рабле объясняет следующим образом. Когда Гаргантюа приехал в этот город, вокруг него собрались толпы народа, и он «для смеха» («par ris») «отстегнул свой прекрасный гульфик и сверху так обильно полил их, что утопил 260 418 человек, не считая женщин и детей... Вот отчего и город с тех пор получил название «Париж» («Paris») (кн. I, гл. XLII).

Происхождение горячих купаний во Франции и Италии объясняется тем, что во время болезни Пантагрюэля его моча была до того горячей, что до сих пор она еще не остыла (кн. II, гл. XVII).

Ручей, протекающий у Сен-Виктора, образовался из мочи собак (эпизод рассказан в гл. XXII, кн. II).

Приведенных примеров достаточно, чтобы охарактеризовать функции ряда испражнений в романе Рабле. Переходим к ряду полового акта (вообще половых непристойностей).

Ряд половых непристойностей занимает в романе огромное место. Ряд этот дается в различных вариациях: от голой непристойности до тонко зашифрованной двусмысленности, от сальной шутки и анекдота до медицинских и натуралистических рассуждений о половой силе, мужском семени, половой производительности, о браке, о значении родового начала.

Откровенно непристойные выражения и шутки рассеяны по всему роману Рабле. Особенно часты они в устах брата Жана и Панурга, но и другие герои их не чуждаются. Когда во время путешествия пантагрюэлисты нашли замерзшие слова и среди них обнаружили ряд неприличных слов, Пантагрюэль отказался сохранить в запасе несколько замерзших неприличий: «Он сказал, что глупо запасать такие вещи, в которых никакого недостатка нет и которые всегда под рукой, как неприличные слова у всех веселых и добрых пантагрюэлистов» (кн. IV, гл. LVI).

Этот принцип словоупотребления «веселых и добрых пантагрюэлистов» Рабле выдерживает на протяжении всего романа. Какие бы темы ни обсуждались — непристойности всегда находят себе место в облекающей их словесной ткани, привлекаемые как путем самых причудливых предметных ассоциаций, так и путем чисто словесных связей и аналогий.

В романе рассказано немало непристойных коротких анекдотов-новелл, часто заимствованных из фольклорных источников. Таков, например, анекдот о льве и старухе, рассказан-

ный в главе XV второй книги, и история о том, «как черт был обманут старухой Папефигой» (кн. IV, гл. XLVII). В основе этих историй — древняя фольклорная аналогия между женским детородным органом и разверстой раной.

В духе «местных мифов» выдержана знаменитая история «о причине того, почему во Франции такие маленькие мили», где пространство измеряется частотой совершения полового акта. Король Фарамонд отобрал в Париже сотню прекрасных юношей и столько же прекрасных девушек пикардиек. Каждому юноше он дал по девушке и приказал этим парам отправиться в разные страны; на тех местах, где юноши будут ласкать своих девушек, он велел класть камень, что обозначило бы милю. Посланные пары вначале, когда шли еще по Франции, ласкались то и дело; отсюда и французские мили, такие короткие. Но затем, когда они устали и их половые силы истощились, они стали довольствоваться одним разочком в день; вот почему в Бретани, в Ландах, в Германии такие длинные мили (кн. II, гл. XXIII).

Другой пример введения в ряд непристойностей мирового географического пространства. Панург говорит: «Был денек, когда Юпитер совокупился сразу с целою третью мира — с животными, людьми, реками и горами, — то есть с Европой» (кн. III, гл. XII).

Иной характер носит смелое гротескное рассуждение Панурга о лучшем способе постройки стен вокруг Парижа. «Я вижу, — говорит он, — что в этом городе женщины дешевле камней: так вот из женских частей и следовало бы строить стены, причем расставлять их в полной архитектурной симметрии: большие ставить в первые ряды; дальше — поднимая на два ската — средние и, наконец, — маленькие. Потом прошпиговать — как большая башня в Бурже — затвердевшими шпагами, населяющими монастырские гульфики. Какой дьявол разрушит такие стены!» (кн. II, гл. XV).

Иная логика управляет рассуждением о половых органах папы римского. Папиманы считают целование ног недостаточным выражением почтения к папе: «Выразим большее, выразим! — отвечали они. — У нас это уже решено. Ему мы поцелуем зад и другие части! Потому что они у него есть, у святого отца, — так сказано в наших прекрасных декреталиях, — иначе он не был бы папой. Так что тонкая философия декреталий делает неизбежным такое умозаключение: раз он папа — значит, у него есть эти

органы. Если же в мире таких органов не было бы, не было бы и папы» (кн. IV, гл. XLVIII).

Мы считаем, что приведенных примеров вполне достаточно для характеристики различных способов введения и развития ряда непристойностей, применяемых Рабле (в наши задачи не входит, конечно, исчерпывающий анализ этих способов).

В организации всего материала романа одна тема, входящая в ряд непристойностей, имеет существенное значение, именно — тема «рогов». Панург хочет жениться, но не решается этого сделать, боясь заполучить «рога». Почти вся третья книга (начиная с гл. VII) посвящена совещаниям Панурга о женитьбе: он советуется со всеми своими друзьями, гадает по Вергилию, гадает по снам, беседует с панзустской Сивиллой, советуется с немым, с умирающим поэтом Раминагробисом, с Агриппой Неттесгеймским, с богословом Гиппофадеем, врачом Рондибилисом, философом Трульоганом, с шутом Трибулэ. Во всех этих эпизодах, беседах и рассуждениях фигурирует тема рогов и верности жен, которая, в свою очередь, вовлекает сюда (в рассказ) по смысловому или словесному сродству разнообразнейшие темы и мотивы ряда половых непристойностей; например, рассуждение о мужской половой силе и о постоянной половой возбудимости женщин в речи врача Рондибилиса или пересмотр античной мифологии в разрезе наставления рогов и женской неверности (гл. XXXI и XII третьей книги).

Четвертая книга романа организована как путешествие пантагрюэлистов к «Оракулу божественной бутылки», который должен окончательно разрушить сомнения Панурга о женитьбе и рогах (правда, сама «тема рогов» почти вовсе отсутствует в четвертой книге).

Ряд половых непристойностей, как и все выше разобранные ряды, разрушает установленную иерархию ценностей путем создания новых соседств слов, вещей и явлений. Он перестраивает картину мира, материализует и уплотняет ее. В корне перестраивается и традиционный образ человека в литературе, причем перестраивается он за счет неофициальных и внесловесных сфер его жизни. Человек овнешняется и освещается словом весь и сплошь, во всех своих жизненных проявлениях. Но при этом человек вовсе не дегероизуется и не принижается, отнюдь не становится человеком «низкого быта». Скорее можно говорить о героизации у Рабле всех функций телесной жизни — еды, питья, испражнений, половой сферы. Уже самая гиперболи-

зация всех этих актов содействует их героизации: она лишает их обыденности, бытового и натуралистического колорита. В дальнейшем мы еще вернемся к вопросу о «натурализме» Рабле.

Ряд половых непристойностей имеет и свой положительный полюс. Грубый разврат средневекового человека — обратная сторона аскетического идеала, принижавшего половую сферу. Гармоническое устроение этой сферы намечается у Рабле в его образе Телемского аббатства.

Разобранными нами четырьмя рядами еще не исчерпываются все материализующие ряды романа. Мы выделили лишь ведущие, задающие основной тон ряды. Можно выделить еще ряд одежды, подробно разработанный у Рабле. Особое внимание в этом ряду уделяется гульфику (часть одежды, прикрывающая мужской половой орган), который связывает этот ряд с рядом половых непристойностей. Можно выделить ряд предметов житейского обихода, ряд зоологический. Все эти ряды, тяготеющие к телесному человеку, несут те же функции разъединения традиционно связанного и сближения иерархически разъединенного и удаленного и функцию последовательной материализации мира.

После этих материализующих рядов переходим к последнему ряду, несущему уже иную функцию в романе, — к ряду смерти.

На первый взгляд может показаться, что такого ряда, ряда смерти, в романе Рабле вовсе нет. Проблема индивидуальной смерти, острота этой проблемы представляются глубоко чуждыми здоровому, цельному и мужественному миру Рабле. И это впечатление совершенно правильное. Но в той иерархической картине мира, которую разрушал Рабле, смерть занимала доминирующее место. Смерть обесценивала земную жизнь, как нечто тленное и преходящее, лишала эту жизнь самоценности, превращала ее в служебный этап к будущим загробным вечным судьбам души. Смерть воспринималась не как необходимый момент самой жизни, за которым жизнь снова торжествует и продолжается (жизнь — взятая в ее существенном коллективном или историческом аспекте), — но как явление пограничное, лежащее на абсолютном разделе этого временного тленного мира и вечной жизни, как дверь, распахнутая в иной, потусторонний мир. Смерть воспринималась не в объемлющем временном ряду, а на границе времени, не в ряду жизни, а на границе этого ряда. Разрушая иерархическую картину мира и строя на ее месте новую, Рабле должен был переоценить и смерть, поставить ее на свое место в реальном мире и прежде всего показать ее как необходимый момент самой жизни, показать

ее в объемлющем временном ряду жизни, которая шагает дальше и не спотыкается о смерть и не проваливается в потусторонние бездны, а остается вся здесь, в этом времени и пространстве, под этим солнцем, показать, наконец, что смерть и в этом мире ни для кого и ни для чего не является с у щ е с т в е н н ы м концом. Это значило — показать материальный облик смерти в объемлющем ее и всегда торжествующем ряду жизни (конечно, без всякого поэтического пафоса, глубоко чуждого Рабле), но показать м е ж д у п р о ч и м, отнюдь не выпячивая ее.

Ряд смерти, за немногими исключениями, дается Рабле в гротескном и шутовском плане; он пересекается с рядом еды и питья, с рядом испражнений, с анатомическим рядом. В том же плане трактуется и вопрос о загробном мире.

С примерами смерти в гротескном анатомическом ряду мы уже знакомы. Дается подробный анатомический анализ смертельного удара и показывается физиологическая неизбежность смерти. В этом случае смерть дается как голый анатомо-физиологический факт, со всею его ясностью и четкостью. Таковы изображения всех смертей в бою. Смерть здесь дается как бы в безличном анатомо-физиологическом ряду человеческого тела и всегда в динамике борьбы. Общий тон — гротескный, и иногда подчеркивается какая-нибудь комическая деталь смерти.

Так, например, изображается смерть Трипе: «быстро обернувшись, он (Гимнаст. — *М. Б.*) бросился на Трипе, на лету нанес ему удар острием шпаги и, в то время как тот прикрывался сверху, одним ударом распорол ему желудок, ободочную кишку и полпечени, отчего Трипе упал на землю и, падая, испустил из себя более четырех горшков супу, а вместе с супом и дух» (кн. I, гл. XXXV).

Здесь анатомо-физиологический образ смерти введен в динамическую картину борьбы человеческих тел и в заключение дан в непосредственном соседстве с едой — «испустил вместе с супом и дух».

Примеров анатомического образа смерти в борьбе мы достаточно привели выше (избиение врагов в монастырском винограднике, убийства стражей и др.). Все эти образы аналогичны и дают смерть как анатомо-физиологический факт в безличном ряду живущего и борющегося человеческого тела. Смерть здесь не разрывает непрерывного ряда борющейся человеческой жизни, она дана как момент в ней, она не нарушает логики этой (телесной) жизни, сделана из того же теста, что и сама жизнь.

Иной, гротескно-шутовской характер, без анатомо-физиологического анализа, носит смерть в ряду испражнений. Так, Гаргантюа утопил в своей моче «260 418 человек, не считая женщин и детей». Здесь эта «массовая гибель» дана не только в прямом гротескном смысле, но и как пародия на сухие реляции о стихийных бедствиях, подавлениях восстаний, религиозных войнах (с точки зрения таких официальных реляций, человеческая жизнь оценивается в ломаный грош).

Прямой гротескный характер носит изображение потопления врагов в моче кобылы Гаргантюа. Здесь образ детализован. Товарищам Гаргантюа приходится перебираться через ручей, образовавшийся из мочи, по нагроможденным трупам утопленных людей. Все перебрались благополучно, «за исключением Эвдемона, лошадь которого увязла правою ногою до колена в брюхе жирного и толстого негодяя, потонувшего навзничь, и никак не могла вытащить ее оттуда, оставаясь увязшей, пока Гаргантюа концом своей клюки не погрузил остатков требухи этого подлеца в воду, и тогда лошадь подняла ногу и (поразительная вещь в гиппиатрии!) вылечилась от опухоли на этой ноге от прикосновения к потрохам толстого плута» (кн. I, гл. XXXVI).

Здесь характерны не только образ смерти в моче и не только тон и стиль изображения трупа («брюхо», «требуха», «потрохи», «жирный и толстый негодяй», «подлец», «толстый плут»), но и исцеление ноги от прикосновения к внутренностям трупа. В фольклоре аналогичные случаи очень распространены, они основаны на одном из общих фольклорных представлений о продуктивности смерти и свежего трупа (рана — чрево) и об исцелении одного смертью другого. Здесь это фольклорное соседство смерти и новой жизни, конечно, чрезвычайно ослаблено до гротескного образа исцеления лошадиной ноги от прикосновения к внутренностям жирного трупа. Но специфическая фольклорная логика этого образа ясна.

Напомним другой пример пересечения ряда смерти с рядом испражнений. Когда жители «Острова Ветров» умирают, то душа выходит из них вместе с ветром (у мужчин) или с газом (у женщин) через задний проход[16].

---

[16] В другом месте Пантагрюэль порождает из своих ветров маленьких мужчин, а из своих газов — маленьких женщин (кн. II, гл. XXVII). Сердце этих человечков недалеко от заднего прохода, и потому они вспыльчивы.

Во всех этих случаях гротескного (шутовского) изображения смерти образ смерти приобретает смешные черты: смерть оказывается в непосредственном соседстве со смехом (пока, правда, еще не в предметном ряду). И в большинстве случаев Рабле изображает смерть с установкой на смех, изображает веселые смерти.

Комическое изображение смерти дано в эпизоде «Панургова стада». Желая отомстить купцу, везшему на корабле стадо баранов, Панург купил у него вожака и бросил его в море; за вожаком устремились в море все остальные бараны; купец и его гуртовщики уцепились за баранов, пытаясь их удержать, и были сами увлечены в море. «Панург с веслом в руках стоял возле кухни, не для того, чтобы помогать пастухам, но чтобы мешать им как-нибудь взобраться на корабль и уйти от гибели, и красноречиво проповедовал им... по всем правилам риторики все несчастья этого мира и все блага жизни другой, утверждая, что отошедшие туда счастливее живущих в сей долине бед...» (кн. IV, гл. VIII).

Комизм ситуации смерти создается здесь напутственной проповедью Панурга. Вся ситуация — злая пародия на представление о жизни и смерти средневекового потустороннего мировоззрения. В другом случае Рабле рассказывает о монахах, которые, вместо того чтобы оказать немедленную помощь утопающему, сначала должны позаботиться о его вечной душе и отисповедовать его; а он тем временем идет ко дну.

В духе того же пародийного разрушения средневековых представлений о душе и загробном мире дано веселое изображение временного пребывания Эпистемона в царстве мертвых (этого эпизода мы уже касались выше). Сюда же примыкают и гротескные рассуждения о вкусовых качествах и гастрономической ценности душ умерших, о которых мы также уже говорили.

Напомним веселое изображение смерти в съедобном ряду в рассказе Панурга о его злоключениях в Турции. Здесь дается внешняя комическая обстановка смерти, причем смерть дана в непосредственном соседстве с едой (поджаривание на вертеле, прокалывание вертелом). Весь эпизод о чудесном спасении полуподжаренного Панурга кончается прославлением жаркого на вертеле.

Смерть и смех, смерть и еда, смерть и питье соседят у Рабле очень часто. Обстановка смерти всюду веселая. В главе XVII четвертой книги дается целый ряд удивительных и чаще всего смешных смертей. Здесь рассказывается о смерти Анакреона, ко-

торый подавился виноградным зернышком (Анакреон — вино — виноградное зернышко — смерть). Претор Фабий умер от козьего волоса, попавшего в чашку молока. Один человек умер от задержания в животе газов, которые он стеснялся выпустить в присутствии императора Клавдия, и т. п.

Если в перечисленных случаях только внешняя ситуация делает смерть смешной, то смерть герцога Кларенса (брата Эдуарда IV) — веселая смерть почти и для самого умирающего: ему, приговоренному к смерти, было предложено самому выбрать себе род казни: «И он выбрал смерть через утопление в бочке с мальвазией!..» (кн. IV, гл. XXXIII). Здесь веселая смерть дана в непосредственном соседстве с вином.

Веселый умирающий изображен Рабле в образе поэта Раминагробиса. Когда Панург со своими спутниками приходит к умирающему поэту, он находится уже в агонии; «однако вид у него был веселый, лицо открытое, а взгляд ясный» (кн. III, гл. XXI).

Во всех приведенных случаях веселой смерти смех дан в тоне, в стиле, в форме изображения смерти. Но в пределе ряда смерти смех вступает и в непосредственное предметное и словесное соседство со смертью: Рабле в двух местах своей книги перечисляет ряд с м е р т е й о т с м е х а. В главе XX первой книги Рабле называет Красса, который умер от смеха при виде осла, глотавшего красный чертополох, и Филемона, умершего от смеха тоже при виде осла, пожиравшего фиги. В главе XVII четвертой книги Рабле называет художника Зевксиса, который умер от смеха при взгляде на портрет старухи собственной работы.

Наконец, смерть дается в соседстве с рождением новой жизни и одновременно в соседстве со смехом.

Когда родился Пантагрюэль, он был так громаден и тяжел, что не мог появиться на свет, не задушив своей матери (кн. II, гл. II). Мать новорожденного Пантагрюэля умерла, и вот отец его Гаргантюа попал в трудное положение: он не знает, плакать ему или смеяться. «Сомнение, смущавшее его разум, состояло в том, что он не знал, должен ли он плакать от горя по своей жене или смеяться от радости при виде сына». Он не мог разрешить своих сомнений и в результате и плакал и смеялся. Вспоминая жену, «Гаргантюа ревел, как корова. И вдруг начинал смеяться, как теленок, вспомнив про Пантагрюэля» (кн. II, гл. III).

В ряду смерти, в точках пересечения этого ряда с рядом еды и питья и половым рядом и в непосредственном соседстве смерти с

рождением новой жизни природа раблезианского смеха раскрывается с полной ясностью; раскрываются и подлинные источники и традиции этого смеха; применение же этого смеха ко всему широкому миру социально-исторической жизни («эпопея смеха»), к эпохе, точнее — к рубежу двух эпох, раскрывает его перспективы и его последующую историческую продуктивность.

«Веселая смерть» у Рабле не только совмещается с высокой оценкой жизни и требованием бороться за эту жизнь до конца, — она именно и является выражением этой высокой оценки, выражением силы жизни, вечно торжествующей над всякой смертью. В раблезианском образе веселой смерти нет, конечно, ничего декадентского, нет никакого стремления к смерти, никакой романтики смерти. Самая тема смерти у Рабле, как мы уже сказали, вовсе не выдвинута на первый план, вовсе не подчеркнута. Громадное значение имеет у него при разработке этой темы трезвый и ясный анатомо-физиологический аспект смерти. И смех вовсе не противопоставляется у него ужасу смерти: этого ужаса вовсе нет, нет, следовательно, и никакого острого контраста.

Непосредственное соседство смерти со смехом, едой, питьем, половой непристойностью мы найдем и у других представителей эпохи Возрождения — у Боккаччо (в самой обрамляющей новелле и в материале отдельных новелл), у Пульчи (изображение смертей и рая во время Ронсевальской битвы; Маргутте, прообраз Панурга, умирает от смеха) и у Шекспира (в фальстафовских сценах, веселые могильщики в «Гамлете», веселый и пьяный привратник в «Макбете»). Сходство объясняется единством эпохи и общностью источников и традиций, различия — в широте и полноте разработки этих соседств.

В последующей истории литературного развития эти соседства с большой силой оживают в романтизме и затем в символизме (мы минуем промежуточные этапы), но здесь характер их совсем иной. Утрачивается объемлющее и смерть, и смех, и еду, и половой акт целое торжествующей жизни. Жизнь и смерть воспринимаются только в пределах замкнутой индивидуальной жизни (где жизнь неповторима, а смерть — непоправимый конец), притом жизни, взятой во внутреннем субъективном аспекте. Поэтому эти соседства в художественных образах романтиков и символистов превращаются в острые статические контрасты и оксюмороны, которые или вовсе не разрешаются (так как нет объемлющего и большего реального целого), или разрешаются в мистическом плане. Достаточно упомянуть те явления, которые

внешне наиболее близки к раблезианским соседствам. У Эдгара По есть небольшая ренессансная новелла «Бочка амонтильядо». Герой убивает своего соперника во время карнавала, тот — пьян и одет в шутовской костюм с бубенчиками. Герой уговаривает соперника пойти с ним в его винные погреба (катакомбы), чтобы определить подлинность купленной им бочки амонтильядо; здесь, в погребах, он замуровывает его живым в нише; последнее, что он слышит, — смех и звон шутовских бубенчиков. Вся эта новелла построена на острых и совершенно статических контрастах: веселый и ярко освещенный карнавал и мрачные катакомбы; веселый и шутовской наряд соперника и предстоящая ему ужасная смерть, бочка амонтильядо, веселый звон шутовских бубенчиков и предсмертный ужас заживо замурованного, страшное и предательское убийство и спокойно-деловой и сухой тон героя-рассказчика. В основе — весьма древний и почтенный комплекс (соседство): смерть — шутовская маска (смех) - вино — веселье карнавала (carra navalis Вакха) — могила (катакомбы). Но золотой ключ к этому комплексу потерян: здоровое объемлющее целое торжествующей жизни отсутствует, остались голые и безысходные и потому жуткие контрасты. За ними, правда, чувствуется какое-то темное и смутное забытое сродство, длинный ряд реминисценций о художественных образах мировой литературы, где были слиты те же элементы, — но это смутное ощущение и реминисценции влияют лишь на узкоэстетическое впечатление от целого новеллы.

В основу общеизвестной новеллы «Маска красной смерти» положено боккаччиевское соседство: чума (смерть, могила) — праздник (веселье, смех, вино, эротика). Но здесь это соседство так же становится голым контрастом, создающим трагическую, а вовсе не боккаччиевскую атмосферу. У Боккаччо объемлющее целое идущей вперед и торжествующей жизни (конечно, не узкобиологической) снимает контрасты. У По они статичны и доминанта всего образа перенесена на смерть. То же самое мы видим и в новелле «Царь-чума» (пьяные матросы пируют в зачумленном квартале портового города), хотя здесь вино и пьяное буйство здорового тела в сюжете (но только в сюжете) одерживают победу над чумой и призраками смерти.

Упомянем еще о раблезианских мотивах у отца символизма и декаданса — Бодлера. В стихотворении «Веселый мертвец» (см. заключительное обращение к червям: «Смотрите, вот к вам идет свободный и веселый мертвец») и в поэме «Путешествие» (при-

зыв к смерти — «старому капитану» в заключительных строфах), наконец, в цикле «Смертей» мы наблюдаем те же явления распада комплекса (соседство далеко не полное) и перенесения доминанты на смерть (влияние вийонизма и «школы кошмаров и ужасов»)[17]. Здесь смерть, как у всех романтиков и символистов, перестает быть моментом самой жизни и снова становится явлением, пограничным между здешней и возможной иной жизнью. Вся проблематика сосредоточивается в пределах индивидуального и замкнутого ряда жизни.

Вернемся к Рабле. Ряд смерти имеет у него и положительный полюс, где тема смерти обсуждается почти вне всякого гротеска. Мы имеем в виду главы, посвященные смерти героев и Великого Пана, и знаменитое послание старого Гаргантюа к сыну.

В главах о смерти героев и Великого Пана (кн. IV, гл. XXVI, XXVII и XXVIII) Рабле, опираясь на античный материал, почти без всякого гротеска сообщает об особой обстановке смерти исторических героев, жизнь и смерть которых не безразлична для человечества. Смерть благородных и героических людей часто сопровождается особыми явлениями в природе, которые являются отражением исторических потрясений: свирепствуют бури, появляются на небе кометы, падающие звезды: «Небеса молчаливо говорят воздушными эфирными знаками комет: “Если вы, о смертные, хотите что-нибудь еще узнать от умирающих касательно общественного блага и пользы, — старайтесь скорее к ним попасть и получить от умирающих ответ. Конец и развязка комедии приближаются. Если пропустите — тщетно будет ваше сожаление!”» (гл. XXVII). И в другом месте: «Как факел или свеча, пока живут и горят, изливают свой блеск на всех, освещают все вокруг, радуют каждого, каждому оказывая своим светом услугу и никому не причиняя ни ущерба, ни неприятности, — а как только потухнут, так дымом и чадом заражают воздух, вредят и доставляют неприятности каждому, — так и эти благородные и замечательные души. Пока они обитают в теле, их пребывание спокойно, полезно, приятно и почетно. Но в час их кончины — одновременно и на островах и на материках происходят в воздухе великие потрясения: трепет и мрак, гроза и град; земля сотрясается и дрожит; на море начинаются бури и ураганы; среди народа

---

[17] См. аналогичные явления у Новалиса (эротизация всего комплекса, особенно в стихотворении о причастии); у Гюго («Собор Парижской богоматери»); раблезианские тона у Рембо, Ришпена, Лафорга и др.

поднимаются жалобы и возмущения, меняются религии, падают королевства, низвергаются республики» (гл. XXVI).

Из приведенных отрывков видно, что смерти героев даются Рабле в совершенно ином тоне и стиле: вместо гротескной фантастики появляется фантастика героизующая, отчасти в народно-эпическом духе, в основном же воспроизводящая соответствующий тон и стиль античных источников (пересказанных Рабле довольно близко). Это свидетельствует о высокой оценке Рабле исторического героизма. Характерно, что те явления, которыми природа и исторический мир реагируют на смерть героев, хотя и «противоречат всем законам природы», сами по себе вполне естественны (бури, кометы, землетрясения, революции) и лежат в том же здешнем мире, где протекала жизнь и деятельность героев. Этот резонанс эпически героизован, и в нем участвует и природа. Смерть и в этом случае изображается Рабле не в индивидуальном ряду жизни (замкнутом и самодовлеющем), но в историческом мире, как явление социально-исторической жизни.

В тех же тонах рассказана (точнее, пересказана по Плутарху) смерть Великого Пана. Пантагрюэль в своем рассказе относит события, связанные с этой смертью, к смерти «Великого спасителя верующих», но в то же время вкладывает в его образ чисто пантеистическое содержание (гл. XXVIII).

Цель всех трех глав — показать исторический героизм как существенный и неизгладимый след в едином реальном мире — природном и историческом. Кончаются эти главы не совсем обычно для Рабле. После окончания речи Пантагрюэля наступило глубокое молчание. «Немного спустя мы увидели, как слезы закапали с его глаз, крупные, как страусовые яйца.

Убей меня бог, если я солгал хоть слово!»

Гротескные тона смешиваются здесь со столь редкой у Рабле серьезностью (о понимании серьезности у Рабле мы скажем особо).

Письмо Гаргантюа Пантагрюэлю, занимающее главу VIII второй книги, важно не только для ряда смерти, но и для всего положительного (не гротескного и не критического) полюса романа Рабле. В этом отношении оно подобно эпизоду Телемского аббатства. Поэтому мы еще вернемся к нему в дальнейшем (как и к эпизоду с Телемским аббатством). Здесь мы коснемся его лишь в части, касающейся мотива смерти.

Здесь развернута тема продолжения рода, поколений и истории. Несмотря на неизбежную по условиям времени примесь

ортодоксально-католических положений, здесь развивается противоречащее этим положениям учение об о т н о с и т е л ь н о м земном биологическом и историческом бессмертии человека (биологическое и историческое, конечно, не противопоставляется): бессмертии семени, имени и дел.

«Из числа даров, милостей и преимуществ, которыми всемогущий господь создатель одарил и разукрасил природу человека от начала веков, представляется особенно замечательным мне то, благодаря чему смертная природа человека приобретает нечто от бессмертия и в преходящей жизни земной увековечивает имя и семя свое. Это достигается через потомство, рождаемое нами в законном браке». Так начинается послание Гаргантюа. «Благодаря распространению семени, в детях живет то, что теряется в родителях, и во внуках — то, что погибает в детях... Посему не без основательной причины воздаю я хвалу богу, моему хранителю, за то, что дал он мне возможность видеть дряхлость и старость мою расцветающей в твоей юности, ибо когда, по желанию его, который размеряет все и управляет всем, душа моя покинет свое человеческое обиталище, — я не вовсе умру, но лишь перейду из одного места в другое, поскольку в тебе и через тебя я пребуду в видимом моем образе в этом мире живых, вращаясь в обществе честных и хороших друзей, как я к тому привык».

Несмотря на благочестивые обороты речи, которыми начинаются и заключаются почти все абзацы послания, развиваемые в нем мысли об относительном земном бессмертии нарочито и всесторонне противопоставлены христианскому учению о бессмертии души. Рабле вовсе не устраивает статическое увековечение старой души, вышедшей из дряхлого тела, в потустороннем мире, где она лишена дальнейшего земного роста и развития. Он хочет видеть себя, свою старость и дряхлость расцветающей в новой юности своего сына, внука, правнука; ему дорог свой видимый земной образ, черты которого сохранятся в его потомках. В лице своих потомков он хочет остаться «в этом мире живых», в лице потомков хочет вращаться среди добрых друзей. Дело идет именно о возможном увековечении земного на земле, с сохранением всех земных ценностей жизни — прекрасного физического облика, цветущей юности, добрых друзей, главное же — в продолжении земного роста, развития, дальнейшего усовершенствования человека. Менее всего устраивает его увековечение себя на той же ступени развития.

Еще одну черту важно подчеркнуть: для Гаргантюа (Рабле) важно вовсе не увековечение своего «я», своей биологической особи, своей самости безотносительно к ее ценности, — ему важно увековечение (точнее, дальнейший рост) своих лучших чаяний и стремлений. «И вот почему, хотя в тебе и пребывает телесный образ мой, но если равным образом не будет сиять твое душевное благонравие, то тебя не будут считать стражем и хранителем бессмертия нашего имени, и то удовольствие, которое я получил бы, созерцая это, преуменьшится. Ибо я видел бы, что осталась меньшая моя часть, то есть плоть, а лучшая, душа, из-за коей имя наше пребывает на устах людей и в их благословении, — что часть эта выродилась и стала как бы незаконнорожденной».

Рост поколений Рабле связывает с ростом культуры, с ростом исторического человечества. Сын будет продолжать отца, внук — сына на более высокой ступени развития культуры. Гаргантюа указывает на происшедший в течение его жизни великий переворот: «на моем веку свет и достоинство были возвращены наукам, и произошла такая перемена, что сейчас я едва ли принят был бы даже в первый класс низшей школы, - я, который в моем зрелом возрасте считался (и не без основания) ученейшим человеком своего века». И несколько ниже: «Я вижу, что нынешние разбойники, палачи, авантюристы и конюхи более образованны, чем доктора и проповедники моего времени».

Этот рост, при котором ученейший человек своей эпохи не годится уже в первый класс низшей школы в следующую (ближайшую) эпоху, Гаргантюа приветствует; он не завидует своим потомкам, которые будут лучше его потому только, что родятся позже его. В лице своих потомков, в лице других людей (того же человеческого рода, его рода), он будет участвовать в этом росте. Смерть ничего не начинает и ничего существенного не кончает в коллективном и историческом мире человеческой жизни.

Та же констелляция проблем, как мы увидим, в очень острой форме возникнет в XVIII веке в Германии. Проблема личного, индивидуального совершенствования и становления человека, проблема совершенствования (и роста) человеческого рода, проблема земного бессмертия, проблема воспитания человеческого рода, проблема омоложения культуры в юности нового поколения, — все эти проблемы встанут в тесной связи друг с другом. Они с неизбежностью приведут к более глубокой постановке проблемы исторического времени. Были даны три основных варианта решения этих проблем (в их взаимосвязи) — вариант Лессинга

(«Воспитание человеческого рода»), вариант Гердера («Идеи к философии истории человечества») и, наконец, особый вариант Гёте (преимущественно в «Мейстере»).

Все разобранные нами ряды служат у Рабле для разрушения старой картины мира, созданной умирающей эпохой, и для создания новой картины, где в центре находится цельный телесно-духовный человек. Разрушая традиционные соседства вещей, явлений, идей и слов, Рабле через причудливейшие гротескно-фантастические образы и сочетания образов пробирается к новым, истинным, соответствующим «природе» соседствам и связям всех явлений мира. В этом сложном и противоречивом (продуктивно-противоречивом) потоке образов Рабле происходит восстановление весьма древних соседств вещей, поток образов входит в одно из самых основных русл литературной тематики. По руслу этому протекает полноводный поток образов, мотивов, сюжетов, питающийся родниками доклассового фольклора. Непосредственное соседство еды, питья, смерти, совокупления, смеха (шута) и рождения в образе, в мотиве и в сюжете является внешним признаком этого потока литературной тематики. Как самые элементы в целом образа, мотива, сюжета, так и художественно-идеологические функции всего этого соседства в его целом на разных ступенях развития резко меняются. За этим соседством как внешним признаком кроется прежде всего определенная форма ощущения времени и определенное отношение его к пространственному миру, то есть определенный хронотоп.

Задача Рабле — собрать распадающийся мир (в результате разложения средневекового мировоззрения) на новой материальной основе. Средневековая целостность и закругленность мира (как она еще была жива в синтетическом произведении Данте) разрушена. Разрушена была и историческая концепция средневековья — сотворение мира, грехопадение, первое пришествие, искупление, второе пришествие, Страшный суд, — концепция, в которой реальное время было обесценено и растворено во вневременных категориях. Время в этом мировоззрении было началом только разрушающим, уничтожающим и ничего не созидающим. Новому миру нечего было делать с этим восприятием времени. Надо было найти новую форму времени и новое отношение времени к пространству, новому земному пространству («Рамки старого orbis terrarum были разбиты; только теперь, собственно,

была открыта земля...»[18]). Нужен был новый хронотоп, позволяющий связать реальную жизнь (историю) с реальной землей. Надо было противопоставить эсхатологизму продуктивное творческое время, время, измеряемое созиданием, ростом, а не разрушением. Основы этого созидающего времени были намечены в образах и мотивах фольклора.

VIII. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОСНОВЫ РАБЛЕЗИАНСКОГО ХРОНОТОПА

Основные формы продуктивного, производительного времени восходят к земледельческой доклассовой стадии развития человеческого общества. Предшествующие стадии были малоблагоприятны для развития дифференцированного чувства времени и для отражения его в обрядах и образах языка. Сильное и дифференцированное чувство времени могло впервые возникнуть только на коллективно-трудовой земледельческой основе. Здесь и сложилось то чувство времени, которое легло в основу расчленения и оформления социально-бытового времени, празднеств, обрядов, связанных с трудовым земледельческим циклом, временами года, периодами дня, стадиями роста растений и скота. Здесь же слагается и отражение этого времени в языке, в древнейших мотивах и сюжетах, отражающих временные отношения роста и временной смежности разнохарактерных явлений (соседства на основе единства времени).

Каковы же основные особенности этой формы времени?

Время это коллективно, оно дифференцируется и измеряется только событиями коллективной жизни, все, что в этом времени существует, — существует только для коллектива. Индивидуальный ряд жизни еще не выделился (внутреннее время индивидуальной жизни еще не существует, индивидуум живет весь вовне, в коллективном целом). И труд и потребление коллективны.

[18] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 346.

Время это трудовое. Быт и потребление не отделены от трудового, производственного процесса. Измеряется время трудовыми событиями (фазы земледельческого труда и их подразделения). В коллективной трудовой борьбе с природой вырабатывается это ощущение времени. Коллективная трудовая практика его порождает, и целям этой практики служит его дифференциация и оформление.

Время это — время продуктивного роста. Это — время прозябания, цветения, плодоношения, созревания, умножения плодов, приплода. Ход времени не уничтожает и не уменьшает, а умножает и увеличивает количество ценностей; вместо одного посеянного зерна рождается много зерен, приплод всегда перекрывает гибель отдельных экземпляров. И эти гибнущие единицы не индивидуализованы и не выделены, они теряются во все растущей и умножающейся массе новых жизней. Гибель, смерть воспринимается как посев, за которым следуют умножающие посеянное всходы и жатва. Ход времени знаменует не только количественный, но и качественный рост — цветение, созревание. Поскольку индивидуальность не выделена, то такие моменты, как старость, разложение, смерть, могут быть только моментами, подчиненными росту и приумножению, необходимыми ингредиентами продуктивного роста. Только в чисто индивидуальном плане может раскрыться их отрицательная сторона, их чисто разрушительный, кончающий характер. Продуктивное время — беременное, носящее плод, рождающее, снова беременное.

Это время, максимально устремленное к будущему. Это время коллективной трудовой заботы о будущем: сеют в будущее, собирают плоды на будущее, спаривают и совокупляют для будущего. Все трудовые процессы устремлены вперед. Потребление (наиболее тяготеющее к статике, к настоящему) не отделено от производственного труда, не противопоставлено ему как самодовлеющее индивидуальное наслаждение продуктом. Вообще не может быть еще четкой дифференциации времен — настоящего, прошлого и будущего (предполагающей существенную индивидуальность как точку отсчета). Время характеризуется общей устремленностью вперед (трудового акта, движения, действия).

Время это глубоко пространственно и конкретно. Оно не отделено от земли и природы. Оно сплошь вовне, как и вся жизнь человека. Земледельческая жизнь людей и жизнь природы (Земли) измеряются одними и теми же масштабами, теми же

событиями, имеют те же интервалы, неотделимы друг от друга, даны в одном (неделимом) акте труда и сознания. Человеческая жизнь и природа воспринимаются в одних и тех же категориях. Времена года, возрасты, ночи и дни (и их подразделения), совокупление (брак), беременность, созревание, старость и смерть — все эти категории-образы одинаково служат как для сюжетного изображения человеческой жизни, так и для изображения жизни природы (в земледельческом аспекте). Все эти образы глубоко хронотопичны. Время здесь погружено в землю, посеяно в нее и зреет в ней. В его движении слита трудящаяся человеческая рука и земля, его ход творят, осязают, обоняют (меняющиеся запахи роста и созревания), видят. Оно плотно, необратимо (в пределах цикла), реалистично. Время это сплошь е д и н о. Это сплошное единство раскрывается на фоне последующих восприятий времени в литературе (и вообще идеологии), когда время личных, бытовых, семейных событий индивидуализовалось и отделилось от времени коллективной исторической жизни общественного целого, когда появились разные масштабы для измерения событий ч а с т н о й жизни и событий и с т о р и и (они очутились в разных плоскостях). Хотя а б с т р а к т н о время осталось единым, но с ю ж е т н о оно раздвоилось. Сюжеты частной жизни не распространимы, не переносимы на жизнь общественного целого (государства, нации); сюжеты (события) исторические стали чем-то специфически отличным от сюжетов жизни частной (любовь, брак); они перекрещивались лишь в некоторых специфических точках (война, брак короля, преступление), от этих точек расходясь все же в разных направлениях (двойной сюжет исторических романов: исторические события и жизнь исторического лица как частного человека). Мотивы, созданные в едином времени доклассового фольклора, в большинстве своем вошли в состав сюжетов частной жизни, подвергшись, конечно, существенному переосмыслению и перегруппировкам-перемещениям. Но здесь они все же сохранили свой реальный, хотя и крайне измельчавший, облик. В сюжеты исторические эти мотивы могли войти лишь частично и притом в совершенно сублимированном символическом виде. В эпоху развитого капитализма общественно-государственная жизнь становится абстрактной и почти бессюжетной.

На фоне этого последующего раздвоения времени и сюжета становится понятным сплошное единство фольклорного времени. Индивидуальные ряды жизней еще не обособились, нет частных

дел, нет событий частной жизни. Жизнь одна, и она вся сплошь «исторична» (применяя сюда эту позднюю категорию); еда, питье, совокупление, рождение, смерть не были здесь моментами частного быта, — но были общим делом, были «историчны», были неразрывно связаны с общественным трудом, с борьбой с природой, войной и выражались и изображались в одних и тех же категориях-образах.

Время это все вовлекает в свое движение, оно не знает никакого неподвижного устойчивого фона. Все предметы — солнце, звезды, земля, море и т. д. — даны человеку не как предметы индивидуального созерцания («поэтического») или незаинтересованного размышления, но исключительно в коллективном процессе труда и борьбы с природой. Только в этом процессе он с ними встречается, и только сквозь призму этого процесса он их осознает и познает. (Познание это более реалистично, объективно и глубоко, чем оно было бы при условии праздного поэтического созерцания.) Поэтому все предметы вовлечены в движение жизни, в события жизни как его живые участники. Они участвуют в сюжете и не противопоставлены действиям как фон их. В последующие уже литературные эпохи развития образов и сюжетов происходит распадение всего материала на сюжетные события и их фон: природный пейзаж, неизменные устои социально-политического строя, морального строя и т. п. — все равно, мыслится ли этот фон как всегда неподвижный и неизменный или лишь в отношении к данному сюжетному движению. Власть времени и, следовательно, сюжетность в последующем литературном развитии всегда ограничена.

Все рассмотренные особенности фольклорного времени могут быть названы положительно ценными в нем. Но последняя особенность этого времени, на которой мы остановимся, — его ц и к л и ч н о с т ь — является особенностью отрицательною, ограничивающею силу и идеологическую продуктивность этого времени. Печать цикличности и, следовательно, цикличной п о в т о р и м о с т и лежит на всех событиях этого времени. Его направленность вперед ограничена циклом. Поэтому и рост не становится здесь подлинным становлением. Таковы основные особенности того ощущения времени, которое сложилось на доклассовой земледельческой стадии развития человеческого общества.

Наша характеристика фольклорного времени дана, конечно, на фоне нашего сознания времени. Мы берем его не как факт

сознания первобытного человека, а раскрываем его на объективном материале, как то время, которое раскрывается в соответствующих древних мотивах, определяет объединение этих мотивов в сюжеты, определяет логику развертывания образов в фольклоре. Оно делает возможным и понятным и то соседство вещей и явлений, из которого мы исходим и к которому мы еще вернемся. Оно же определило и специфическую логику культовых обрядов и празднеств. С этим временем люди работали и жили, но оно не могло быть, конечно, осознано и выделено в отвлеченном познании.

Совершенно понятно, что в охарактеризованном нами фольклорном времени соседство вещей и явлений должно было носить совсем особый характер, резко отличный от характера последующих соседств в литературе и вообще в идеологическом мышлении классового общества. В условиях невыделенности индивидуальных рядов жизни и сплошного единства времени, в аспекте роста и плодородия в непосредственной смежности друг с другом должны были оказаться такие явления, как совокупление и смерть (обсеменение земли, зачатие), могила и оплодотворяемое женское лоно, еда и питье (плоды земли) рядом со смертью и совокуплением и т. п.; в этот же ряд вплетаются фазы жизни солнца (смена дня и ночи, времен года) как участника, наряду с землею, события роста и плодородия. Все эти явления погружены в единое событие, характеризуют лишь разные стороны одного и того же целого — роста, плодородия, жизни, понятой под знаком роста и плодородия. Жизнь природы и человеческая жизнь, повторяем, слиты в этом комплексе; солнце в земле, в потребляемом продукте, его едят и пьют. События человеческой жизни так же грандиозны, как и события природной жизни (для них одни слова, одни тона, притом отнюдь не метафорические). При этом все члены соседства (все элементы комплекса) равнодостойны. Еда и питье так же значительны в этом ряду, как и смерть, и деторождение, и солнечные фазы. Единое великое событие жизни (и человеческой и природной вместе) раскрывается в различных своих сторонах и моментах, и все они равно необходимы и значительны в нем.

Подчеркиваем еще раз: разбираемое нами соседство дано было первобытному человеку не в отвлеченном мышлении или созерцании, а в самой жизни - в коллективном труде над природой, в коллективном потреблении плодов труда и в коллективной заботе о росте и обновлении общественного целого.

Было бы совершенно неправильно полагать, что какому-либо из членов соседства принадлежал примат в целом, и особенно было бы неправильным приписывать этот примат половому моменту. Половой момент как таковой вовсе еще не выделился, и соответствующие ему моменты (человеческое совокупление) воспринимались совершенно так же, как и все прочие члены соседства. Все это были лишь разные стороны одного и того же единого события, отождествлявшиеся друг с другом.

Мы взяли соседство в его максимальной простоте, в его основных больших линиях, — но в него втягивалось громадное количество все новых и новых членов, осложнявших мотивы и обусловивших значительное многообразие сюжетных комбинаций. Весь доступный мир по мере своего расширения втягивался в этот комплекс и осмысливался в нем и через него (действенно практически).

По мере социально-классового расслоения общественного целого комплекс претерпевает существенные изменения, и соответствующие мотивы и сюжеты подвергаются переосмыслению. Происходит постепенная дифференциация идеологических сфер. Культ отделяется от производства; обособляется и до известной степени индивидуализуется сфера потребления. Члены комплекса переживают внутреннее распадение и трансформацию. Такие члены соседства, как еда, питье, половой акт, смерть, отходят в быт, уже индивидуализующийся. С другой стороны, они входят в обряд, приобретая здесь магическое значение (вообще специфически культовое, ритуальное). Обряд и быт тесно сплетены друг с другом, но внутренняя граница между ними уже есть: хлеб в ритуале — это уже не реальный бытовой хлеб каждодневного питания. Эта граница становится все резче и четче. Идеологическое отражение (слово, изображение) приобретает магическую силу. Единичная вещь становится заместителем целого: отсюда заместительная функция жертвы (приносимый в жертву плод фигурирует как заместитель всего урожая, животное — заместитель всего стада или плода и т. п.).

На этой стадии разделения производства, обряда и быта (разделения постепенного) оформляются такие явления, как ритуальное сквернословие и в дальнейшем — ритуальный смех, ритуальная пародия и шутовство. Здесь тот же комплекс роста-плодородия на новых ступенях общественного развития и, следовательно, в новом осмыслении. Члены соседства (расширенного на древней основе) по-прежнему крепко

спаяны между собой, но осмысливаются ритуально-магически и отделены от общественного производства, с одной стороны, и индивидуального быта — с другой (хотя и переплетаются с ними). Древнее соседство на этой стадии (точнее в конце ее) подробно раскрывается в римских сатурналиях, где раб и шут становятся заместителями царя и бога в смерти, где появляются формы ритуальной пародии, где «страсти» смешиваются со смехом и весельем. Аналогичные явления: свадебное сквернословие и осмеяние жениха; ритуальное осмеяние римскими солдатами полководца-триумфатора, вступавшего в Рим (логика заместительной жертвы: предотвратить истинный позор позором фиктивным; позже осмысливается как предотвращение «зависти судьбы»). Во всех этих явлениях смех (в разных его выражениях) дан в прочном сращении со смертью, с половой сферой, а также и со сферой еды и питья. То же сращение смеха с культовой едою и питьем, непристойностью и смертью мы находим в самой структуре комедии Аристофана (см. тот же комплекс в «Алкесте» Еврипида в тематическом плане). В этих последних явлениях разбираемое древнее соседство функционирует уже в чисто литературном плане.

По мере дальнейшего развития классового общества и все большей дифференциации идеологических сфер все более углубляется внутреннее распадение (раздвоение) каждого из членов соседства: еда, питье, половой акт в своем реальном аспекте уходят в частный быт, становятся ч а с т н ы м и б ы т о в ы м делом по преимуществу, приобретают специфическую узкобытовую окраску, становятся маленькими и житейски «грубыми» реальностями. С другой стороны, эти же члены в религиозном культе (и отчасти в высоких жанрах литературы и других идеологий) до крайности сублимируются (половой акт сублимируется и зашифровывается часто до неузнаваемости), приобретают отвлеченно-символический характер; отвлеченно-символическими становятся здесь и связи элементов комплекса. Здесь они как бы отказываются от всякой связи с грубой бытовой реальностью.

Равнодостойные и большие реальности древнего доклассового комплекса отрываются друг от друга, подвергаются внутреннему раздвоению и резкому иерархическому переосмыслению. В идеологиях и в литературе члены соседства расходятся по разным планам — высоким или низким, по разным жанрам, стилям, тонам. Они уже не сходятся вместе в одном контексте, не становятся рядом друг с другом, так как утрачено объемлющее

целое. Идеология отражает то, что уже разорвано и разъединено в самой жизни. Такой член комплекса, как половая сфера (половой акт, половые органы, испражнения, как связанные с половыми органами), в своем реальном и прямом аспекте почти вовсе изгнан из официальных жанров и из официальной речи господствующих социальных групп. В своем сублимированном аспекте, как л ю б о в ь, половой член комплекса входит в высокие жанры и вступает здесь в новые соседства, завязывает новые связи. В бытовом гражданском аспекте, как брак, семья, деторождение, половая сфера входит в средние жанры и вступает здесь также в новые и прочные соседства. Сфера еды и питья ведет полуофициальное существование и в своем реальном бытовом аспекте в недетализованном виде живет в средних и низких жанрах как второстепенная бытовая подробность частной жизни. Смерть, осознаваемая в индивидуальном ряду жизни, также распалась на различные аспекты и живет особой жизнью в высоких жанрах (литературных и других идеологий) и иною — в жанрах средних (полубытовых и бытовых). Она вступает в различные новые соседства; связь ее со смехом, половым актом, пародией и др. порывается. Все элементы комплекса в своих новых соседствах утрачивают связь с общественным трудом. В соответствии со всем этим дифференцируются тона и стилистические оформления различных аспектов разных элементов комплекса. Поскольку сохраняются некоторые связи между ними и между явлениями природы, — эти связи в большинстве случаев приобретают метафорический характер.

Мы даем здесь, конечно, весьма грубую и суммарную характеристику судеб различных элементов древнего комплекса в классовом обществе. Нас интересует только ф о р м а в р е м е н и как основа последующей жизни сюжетов (и сюжетных соседств). Охарактеризованная выше фольклорная форма времени претерпела существенные изменения. На этих изменениях мы здесь и остановимся.

Существенно то, что все члены древнего соседства утратили реальную смежность в едином времени коллективной человеческой жизни. Конечно, в отвлеченном мышлении и в конкретных системах хронологии (каковы бы они ни были) время всегда сохраняет свое абстрактное единство. Но в пределах этого абстрактного календарного единства конкретное время человеческой жизни раскололось. Из общего времени коллективной жизни выделились индивидуальные жизненные ряды, индивидуальные судьбы.

В начале они еще не выделены резко из жизни общественного целого и отделяются от него лишь как плоский барельеф. Само общество распадается на классовые и внутриклассовые группы, с которыми непосредственно связаны индивидуальные жизненные ряды и вместе с которыми они и противостоят целому. Так, на ранних стадиях рабовладельческого общества и в обществе феодальном индивидуальные жизненные ряды еще довольно тесно вплетены в общую жизнь ближайшей социальной группы. Но все же и здесь они уже выделены. Ход индивидуальных жизней, ход жизни групп и ход жизни общественно-государственного целого не сливаются, расходятся, дают перебои, измеряются разными ценностными масштабами, все эти ряды имеют свою логику развития, имеют свои сюжеты, по-своему используют и переосмысливают древние мотивы. В пределах индивидуального ряда жизни раскрывается в н у т р е н н и й а с п е к т времени. Процесс выделения и отрыва от целого индивидуальных жизненных рядов достигает высшей точки в условиях развития денежных отношений в рабовладельческом обществе и при капиталистическом строе. Здесь индивидуальный ряд приобретает специфический частный характер; а общее — максимально абстрактный.

Древние мотивы, перешедшие в сюжеты индивидуальных жизненных рядов, подвергаются здесь специфическому вырождению. Еда, питье, совокупление и т. п. теряют здесь свой древний «пафос» (свою связь, свое единство с трудовою жизнью общественного целого), становятся маленьким частным делом, кажутся исчерпывающими все свое значение в пределах индивидуальной жизни. Вследствие отрыва от производственной жизни целого, от коллективной борьбы с природой ослабляются или вовсе порываются их р е а л ь н ы е связи с жизнью природы. Изолированные, обедненные и маленькие в своем реальном аспекте, эти моменты, чтобы сохранить свое значение в сюжете, должны подвергнуться той или иной сублимации, метафорическому расширению своего значения (за счет когда-то реальных связей), обогащению за счет туманных реминисценций или, наконец, приобрести значение за счет в н у т р е н н е г о а с п е к т а ж и з н и. Таков, например, мотив вина в анакреонтической поэзии (в самом широком смысле), мотив еды в античных гастрономических поэмах (несмотря на практический, иногда прямо кулинарный уклон их, еда дается здесь не только в эстетико-гастрономическом, но и в сублимированном аспекте, не без наличия древних реминисценций и метафорического расширения).

Центральным и основным мотивом в сюжете индивидуального жизненного ряда стала любовь, то есть сублимированный аспект полового акта и оплодотворения. Этот мотив предоставляет наибольшие возможности для всех направлений сублимации: для метафорического расширения в разнообразных направлениях (для чего благоприятнейшую почву предоставляет язык), для обогащения за счет реминисценций, наконец, для разработки во внутреннем субъективно-психологическом аспекте. Но центральное место этот мотив мог получить благодаря своему действительному, реальному месту в индивидуальном жизненном ряду, благодаря своей связи с браком, семьей, деторождением и, наконец, благодаря тем существенным нитям, которые через любовь (брак, деторождение) связывают индивидуальный ряд с рядами других индивидуальных жизней, как одновременных, так и последующих (дети, внуки), и с ближайшей социальной группой (через семью и брак). В литературе разных эпох, разных социальных групп, в разных жанрах и стилях используются, конечно, разные моменты как реального, так и сублимированного аспекта любви, и используются по-разному.

Глубокую трансформацию в замкнутом временном ряду индивидуальной жизни претерпевает мотив смерти. Он приобретает здесь значение существенного конца. И чем замкнутее ряд индивидуальной жизни, чем больше он оторван от жизни общественного целого, тем это значение выше и существеннее. Порывается связь смерти с плодородием (посевом, материнским лоном, солнцем), с рождением новой жизни, ритуальным смехом, пародией, шутом. Кое-какие из этих связей, из этих древних соседств смерти сохраняются и закрепляются за мотивом смерти (смерть — жнец — жатва — закат — ночь — могила — колыбель и т. д.), но они носят метафорический или мистико-религиозный характер. (В этом же метафорическом плане лежат соседства: смерть — свадьба — жених — брачное ложе — ложе смерти — смерть — рождение и т. п.) Но и в метафорическом и в религиозно-мистическом плане мотив смерти берется в индивидуальном ряду жизни и во внутреннем аспекте самого morituri (здесь они приобретают функцию «утешения», «примирения», «осмысления»), — а не вовне, в коллективной трудовой жизни общественного целого (где связь смерти с землей, солнцем, рождением новой жизни, колыбелью и проч. — была подлинной и реальной). В индивидуальном замкнутом сознании в применении к себе самому смерть — только конец и

лишена всяких реальных и продуктивных связей. Рождение новой жизни и смерть разделены между разными замкнутыми индивидуальными рядами жизни, смерть кончает одну, и рождение начинает совсем другую жизнь. Индивидуализованная смерть не перекрывается рождением новых жизней, не поглощается торжествующим ростом, ибо она изъята из того целого, в котором рост этот осуществляется.

Параллельно с этими индивидуальными рядами жизней над ними, но в н е их, складывается ряд исторического времени, в котором протекает жизнь нации, государства, человечества. Каковы бы ни были общеидеологические и литературные концепции и конкретные формы восприятия этого времени и событий в нем, — оно не сливается с индивидуальными рядами жизни, оно измеряется иными ценностными масштабами, в нем происходят иные события, у него нет внутреннего аспекта, нет точки зрения для восприятия его изнутри. Как бы ни мыслилось и ни изображалось его влияние на индивидуальную жизнь, его события, во всяком случае, иные, чем события индивидуальной жизни, иные и сюжеты. Для исследователя романа этот вопрос возникает в связи с проблемой исторического романа. Центральной и почти единственной темой чисто исторического сюжета на протяжении длительного времени оставалась тема войны. Эта собственно историческая тема (к ней примыкали мотивы завоеваний, политических преступлений — устранений претендентов, династических переворотов, падения царств, основания новых царств, судов, казней и т. п.) переплетается, не сливаясь, с сюжетами частной жизни исторических деятелей (с центральным мотивом любви). Основной задачей исторического романа нового времени было преодоление этой двойственности: старались найти исторический аспект для частной жизни, а историю старались показать «домашним образом» (Пушкин).

Когда распалось сплошное единство времени, когда выделились индивидуальные ряды жизней, в которых большие реальности общей жизни стали маленькими частными делами, когда коллективный труд и борьба с природой перестали быть единственной ареной встречи человека с природой, с миром, — тогда и природа перестала быть живой участницей событий жизни: она стала в основном «местом действия» и его фоном, превратилась в пейзаж, раздробилась на метафоры и сравнения, служащие для сублимации индивидуальных и частных дел и переживаний, реально и существенно с природой не связанных.

Но в сокровищнице языка и в различных формах фольклора сохраняется сплошное единство времени в коллективно-трудовом подходе к миру и его явлениям. Здесь сохраняется реальная основа древних соседств, подлинная логика первоначального сцепления образов и мотивов.

Но и в литературе, там, где она воспринимает более глубокое и существенное влияние фольклора, мы встречаем и более подлинные и идеологически глубокие следы древних соседств, попытки восстановления их на основе единства фольклорного времени. Мы различаем в литературе несколько основных типов такого рода попыток.

На сложном вопросе классического эпоса мы не будем останавливаться. Отметим только, что здесь на основе сплошного единства фольклорного времени достигается единственное в своем роде глубокое проникновение в историческое время, но при этом только локальное и ограниченное. Индивидуальные ряды жизней здесь даны как барельефы на объемлющей могучей основе жизни общей. Индивидуумы — представители общественного целого, события их жизни совпадают с событиями жизни общественного целого, и значение этих событий как в индивидуальном, так и в общественном плане одно и то же. Внутренний аспект сливается с внешним; человек весь вовне. Нет маленьких частных дел, нет быта: все подробности жизни — еда, питье, вещи домашнего обихода — равнодостойны большим событиям жизни, все одинаково важно и значительно. Нет пейзажа, нет неподвижного мертвого фона; все действует, все участвует в единой жизни целого. Наконец, метафоры, сравнения и все вообще тропы в стиле Гомера не утратили еще до конца своего прямого значения, не служат еще целям сублимации. Так, образ, привлекаемый для сравнения, равнодостоен другому члену сравнения, имеет самоценное значение и реальность; поэтому сравнение становится здесь почти вводным эпизодом, отступлением (развернутые сравнения у Гомера). Здесь фольклорное время живет еще в общественных условиях, близких к тем, которые его породили. Функции его здесь еще прямые, оно не раскрывается еще здесь на фоне иного распавшегося времени.

Но само эпическое время в его целом — это «абсолютное прошлое», время праотцев и героев, отделенное непроходимой границей от реального времени современности (современности создателей, исполнителей и слушателей эпических песен).

Другой характер носят элементы древнего комплекса у Аристофана. Здесь они определили формальную основу, самый фундамент комедии. Ритуал еды, питья, ритуальная (культовая) непристойность, ритуальная пародия и смех как обличия смерти и новой жизни, — без всякого труда прощупываются в основе комедии как культового действа, переосмысленного в литературном плане.

На этой основе все явления быта и частной жизни совершенно преображаются в комедии Аристофана: они утрачивают свой частно-бытовой характер, становятся человечески-значительными при всем своем комическом обличии; их размеры фантастически увеличиваются; создается своеобразная героика комического или, более точно, — к о м и ч е с к и й м и ф. Громадная социально-политическая обобщенность символического характера органически сочетается в его образах с комически бытовыми частными чертами, — но эти черты в сращении со своей символической основой, освещенные культовым смехом, утрачивают свой ограниченный частный бытовизм. В образах Аристофана в плане индивидуального творчества в сокращенном и четком виде (как филогенезис в онтогенезисе) дана эволюция древней сакральной маски от первоначального чисто культового значения до частно-бытового типа комедии дель арте (какого-нибудь Панталоне или Доктора): у Аристофана мы явственно видим еще культовую основу комического образа и видим, как на нее наслаиваются бытовые краски, еще настолько прозрачные, что основа просвечивает через них и преображает их. Такой образ легко сочетается с острой политической и философской (мировоззренческой) актуальностью, не становясь при этом мимолетно-злободневным. Такой преображенный быт не может сковать фантастики и не может снизить глубокой проблематики и идейности образов.

Можно сказать, что у Аристофана на образ смерти (основное значение культовой комической маски) наслаиваются, не застилая его полностью, индивидуальные и типически бытовые черты, подлежащие умерщвлению смехом. Но эта веселая смерть окружена едою, питьем, непристойностями и символами зачатия и плодородия.

Поэтому влияние Аристофана на последующее развитие комедии, пошедшей в основном по чисто бытовому пути, было незначительным и поверхностным. Но значительное с р о д с т в о с ним (по линии доклассового фольклора) обнаруживает средневековый пародийный фарс. Глубокое сродство (по той же линии)

обнаруживают комические и шутовские сцены в елизаветинской трагедии, и прежде всего у Шекспира (характер смеха, соседство его со смертью и трагической атмосферой, культовые непристойности, еда и питье).

В произведении Рабле прямое влияние Аристофана сочетается с глубоким внутренним сродством (по линии доклассового фольклора). Здесь мы находим — на иной ступени развития — тот же характер смеха, ту же гротескную фантастику, то же преображение всего частного и бытового, ту же героику комического и смешного, тот же характер половых непристойностей, те же соседства с едой и питьем.

Совершенно иной тип отношения к фольклорному комплексу представляет Лукиан, также оказавший существенное влияние на Рабле. Частно-бытовая сфера, куда отошли еда, питье, половые отношения, привлекается Лукианом именно в ее специфичности, как низкий частный быт. Эта сфера нужна ему как изнанка, разоблачающая высокие планы (сферы) идеологии, ставшие нежизненными и фальшивыми. В мифах имеются моменты и «эротические» и «бытовые», но таковыми они стали лишь в последующие эпохи жизни и сознания, когда выделился частный быт, когда обособилась эротическая сфера, когда эти сферы приобрели специфический оттенок низкого и неофициального. В самих мифах эти моменты были значительны и равнодостойны всему другому. Но мифы умерли, ибо умерли породившие их условия (создавшая их жизнь). Но в омертвевшей форме они еще продолжают существовать в нежизненных и ходульных жанрах высокой идеологии. Мифам и богам необходимо нанести удар, который заставил бы их «комически умереть». В произведениях Лукиана и совершается эта окончательная комическая смерть богов. Лукиан берет те моменты мифа, которые соответствуют позднейшей частно-бытовой и эротической сфере, подробно их развивает и детализует в нарочито низменном и «физиологическом» духе, низводит богов в сферу смешного житейского быта и эротики. Таким образом, элементы древнего комплекса берутся Лукианом нарочито в современном ему аспекте, который они получили в условиях разложения античного общества под влиянием развитых денежных отношений, в атмосфере почти диаметрально противоположной той, в которой слагались мифы. Показана их смехотворная неадекватность современной реальной действительности. Но сама эта реальная действительность хоть и при-

нимается Лукианом в ее неизбежности, но при этом отнюдь не оправдывается (сервантесовское решение антитезы).

Лукиановское влияние на Рабле проявляется не только в разработке отдельных эпизодов (например, эпизод с пребыванием Эпистемона в царстве мертвых), но и в методах пародийного разрушения высоких сфер идеологии путем введения их в материальные ряды жизни, однако эти материальные ряды взяты не в частно-бытовом житейском аспекте, то есть не по-лукиановски, а в своей человеческой значительности в условиях фольклорного времени, то есть скорее по-аристофановски.

Особый и сложный тип представлен в «Сатириконе» Петрония. В самом романе еда, питье, половые непристойности, смерть и смех в основном лежат в бытовом плане, но самый быт этот — главным образом быт деклассированных низов империи — насыщен фольклорными реминисценциями и пережитками, особенно в его приключенческой части, и при всей крайней распущенности и грубости, при всем цинизме его от него еще пахнет разлагающимися обрядами плодородия, сакральным цинизмом свадеб, пародийными шутовскими масками умершего и сакральным блудом на похоронах и поминках. В знаменитой же вставной новелле «О целомудренной эфесской матроне» даны все основные элементы древнего комплекса, объединенные великолепным и сжатым реальным сюжетом. Гроб мужа в склепе; безутешная молодая вдова, собирающаяся умереть с тоски и голода на его гробу; молодой и веселый легионер, стерегущий по соседству кресты с распятыми разбойниками, сломленные влюбленным легионером мрачное аскетическое упорство и жажда смерти молодой вдовы, еда и питье (мясо, хлеб и вино) на могиле мужа, совокупление их тут же, в склепе у гроба (зачатие новой жизни в непосредственном соседстве со смертью, «у гробового входа»); украденный во время любовных утех с креста труп разбойника; грозящая легионеру смерть как расплата за любовь; распятие (по желанию вдовы) трупа мужа вместо украденного трупа разбойника; предфинальный аккорд: «пусть лучше будет распят мертвый, чем погибнет живой» (слова вдовы); финальное комическое изумление прохожих тому, что труп покойника сам взобрался на крест (то есть в финале смех). Таковы м о т и в ы этой новеллы, объединенные совершенно р е а л ь н ы м и во всех своих моментах н е о б х о д и м ы м (то есть без всяких натяжек) сюжетом.

Здесь даны все без исключения основные звенья классического ряда: гроб — молодость — еда и питье — смерть — сово-

купление — зачатие новой жизни — смех. Коротенький сюжет этот — непрерывный ряд побед жизни над смертью: жизнь торжествует здесь над смертью четыре раза — радости жизни (еды, питья, молодости, любви) торжествуют над мрачным отчаянием и жаждой смерти вдовы, еда и питье как обновление жизни у трупа покойника, зачатие новой жизни у гроба (совокупление), спасение от смерти легионера путем распятия трупа. В этот ряд введен и дополнительный и также классический мотив кражи, исчезновения трупа (нет трупа — нет смерти, посюсторонний след воскресения), и мотив воскресения в прямом выражении — воскресение вдовы из безысходной скорби и могильного мрака смерти к новой жизни и любви, и в комическом аспекте смеха — мнимое воскресение покойника.

Обращаем внимание на исключительную сжатость и потому т е с н о т у всего этого ряда мотивов. Элементы древнего комплекса даны в непосредственном и тесном соседстве; прижатые друг к другу, они почти прикрывают друг друга, не отделены друг от друга никакими побочными и обходными путями сюжета, рассуждениями, лирическими отступлениями, метафорическими сублимациями, разрушающими единство сухо-реальной плоскости новеллы.

Особенности художественной трактовки древнего комплекса Петронием станут совершенно ясными, если мы вспомним, что те же элементы этого комплекса, со всеми деталями, но в сублимированном и мистическом аспекте, фигурировали во время Петрония в культах эллинистическо-восточных мистерий, и, в частности, в христианском культе (вино и хлеб на алтаре-гробе как мистическое тело распятого, умершего и воскресшего, приобщение через еду и питье новой жизни и воскресению). Здесь все элементы комплекса даны не в реальном, а в сублимированном аспекте и связаны между собою не реальным сюжетом, а мистико-символическими связями и соотношениями, и торжество жизни над смертью (воскресение) совершается в мистическом плане, а не в реальном и земном. Кроме того, здесь отсутствует смех и почти до неузнаваемости сублимировано совокупление.

У Петрония все те же элементы комплекса объединены совершенно реальным событием жизни и быта одной из провинций Римской империи. Здесь нет ни единой не то что мистической, но и просто символической черточки, ни один элемент не привлекается даже в метафорическом порядке. Все дано в совершенно реальной плоскости: совершенно реально через еду и питье в

присутствии молодого и сильного тела легионера пробуждается вдова к новой жизни, реально в акте зачатия новая жизнь торжествует над смертью, совершенно реально совершается мнимое воскресение покойника, взобравшегося на крест, и т. д. Здесь нет никакого сублимирования.

Но самый сюжет приобретает исключительную и глубокую существенность благодаря тем большим реальностям человеческой жизни, которые этим сюжетом охвачены и приведены в движение. В маленьком масштабе здесь отражено громадное событие, громадное — по значению входящих в него элементов и их связей, далеко выходящих за пределы того небольшого клочка реальной жизни, в котором они отражены. Перед нами особый тип построения реалистического образа, возникающий только на почве использования фольклора. Трудно подыскать для него адекватный термин. Пожалуй, можно говорить здесь о р е а л и с т и ч е с к о й э м б л е м а т и к е. Весь состав образа остается реальным, но в нем сконцентрированы и сгущены настолько существенные и большие моменты жизни, что значение его далеко перерастает все пространственные, временные, социально-исторические ограничения, перерастает, однако, не отрываясь от этой конкретной социально-исторической почвы.

Петрониевский тип разработки фольклорного комплекса и в особенности разобранная нами новелла оказали громадное влияние на соответствующие явления эпохи Возрождения. Необходимо, правда, отметить, что эти аналогичные явления в литературе Возрождения объясняются не только и не столько прямым влиянием Петрония, сколько родством с ним по линии общих фольклорных источников. Но и прямое влияние было велико. Известно, что новелла Петрония была пересказана в одной из новелл «Декамерона» Боккаччо. Но и обрамляющая новелла, и весь «Декамерон» в целом представляют родственный Петронию тип разработки фольклорного комплекса. Здесь нет ни символизма, ни сублимации, но нет здесь и ни грана натурализма. Торжество жизни над смертью, все радости жизни — еда, питье, совокупление — в непосредственном соседстве со смертью, у гробового входа, характер смеха, одинаково провожающего старую и встречающего новую эпоху, воскресение из мрака средневековой аскезы к новой жизни через приобщение еде, питью, половой жизни, т е л у жизни — все это роднит «Декамерон» с петрониевским типом. Здесь то же перерастание социально-исторических огра-

ничений без отрыва от них, та же реалистическая эмблематика (на фольклорной основе).

Завершая наш анализ фольклорных основ раблезианского хронотопа, мы должны отметить, что ближайшим и непосредственным источником Рабле была народная смеховая культура средних веков и Возрождения, анализ которой мы даем в другой нашей работе.

IX. ИДИЛЛИЧЕСКИЙ ХРОНОТОП В РОМАНЕ

Переходим к другому типу, очень важному в истории романа. Мы имеем в виду идиллический тип восстановления древнего комплекса и фольклорного времени.

Различны типы идиллий, возникавших в литературе со времен античности и до последнего времени. Мы различаем следующие чистые типы: любовная идиллия (основной вид — пастораль), земледельчески-трудовая, ремесленно-трудовая, семейная. Кроме этих чистых типов чрезвычайно распространены смешанные типы, причем доминирует тот или иной момент (любовный, трудовой или семейный).

Кроме указанных типовых различий существуют различия и иного рода; существуют они как между разными типами, так и между разновидностями одного и того же типа. Таковы различия в характере и в степени метафорических вовлечений отдельных моментов в целое идиллии (например, явлений природы), то есть степени преобладания чисто реальных или метафорических связей; различия в степени субъективно-лирического момента, по степени сюжетности, по степени и характеру сублимации и т. п.

Как бы ни были различны типы и разновидности идиллий, все они имеют — в разрезе интересующего нас вопроса — некоторые общие черты, определяемые общим отношением их к сплошному единству фольклорного времени. Это выражается прежде всего в особом отношении времени к пространству в идиллии: органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий

к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки. Пространственный мирок этот ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром. Но локализованный в этом ограниченном пространственном мирке ряд жизни поколений может быть неограниченно длительным. Единство жизни поколений (вообще жизни людей) в идиллии в большинстве случаев существенно определяется единством места, вековой прикрепленностью жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех ее событиях не отделена. Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает и сливает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роща, речка, те же липы, тот же дом), жизнь различных поколений, живших там же, в тех же условиях, видевших то же самое. Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени.

Другая особенность идиллии — строгая ограниченность ее только основными немногочисленными реальностями жизни. Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты — вот эти основные реальности идиллической жизни. Они сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов, и они равнодостойны (во всяком случае, стремятся к этому). Строго говоря, идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни. Но все эти основные реальности жизни даны в идиллии не в голо-реалистическом обличии (как у Петрония), а в смягченном и до известной степени сублимированном виде. Так, половая сфера почти всегда входит в идиллию лишь в сублимированном виде.

Наконец, третья особенность идиллии, тесно связанная с первой, — сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни. Конечно, в идиллии этот общий язык в большей своей части стал чисто метафорическим

и лишь в небольшой части остался реальным (больше всего в земледельчески-трудовой идиллии).

В идиллии любовной все указанные нами моменты выражены слабее всего. Социальной условности, осложненности и разъединенности частного быта здесь противопоставляется совершенно условная же простота жизни на лоне природы; жизнь же эта сведена к совершенно сублимированной любви. За условными, метафорическими, стилизованными моментами ее все же смутно ощущается фольклорное сплошное единство времени и древние соседства. Поэтому-то любовная идиллия и могла лечь в основу романной разновидности и войти компонентом в другие романные разновидности (например, Руссо). Но особо продуктивной в истории романа любовная идиллия оказалась не в чистом своем виде, но в соединении с семейной («Вертер») и земледельчески-трудовой (областнические романы).

Семейная идиллия в чистом виде почти не встречается, но в соединении с земледельчески-трудовой имеет очень большое значение. Здесь достигается наибольшее приближение к фольклорному времени, здесь полнее всего раскрываются древние соседства и возможна наибольшая реалистичность. Ведь эта идиллия ориентируется не на условную и нигде не существующую в таком виде пастушескую жизнь, но на реальную жизнь земледельца в условиях феодального или послефеодального общества, пусть эта жизнь в той или иной степени идеализуется и сублимируется (степень этой идеализации весьма различна). Особенно важное значение имеет т р у д о в о й характер этой идиллии (уже в «Георгиках» Вергилия); момент земледельческого труда создает р е а л ь н у ю связь и общность явлений природы с событиями человеческой жизни (в отличие от м е т а ф о р и ч е с к о й связи в любовной идиллии); кроме того, что особенно важно, — земледельческий труд преображает все моменты быта, лишает их частного, чисто потребительского, мелкого характера, делает их существенными с о б ы т и я м и жизни. Так, едят продукт, созданный собственным трудом; он связан с образами производственного процесса, в нем — в этом продукте — реально пребывает солнце, земля, дождь (а не в порядке метафорических связей). Так же и вино погружено в процесс его выращивания и производства, питье его неотделимо от праздников, связанных с земледельческими циклами. Еда и питье носят в идиллии или общественный характер, или — чаще всего — семейный характер, за едой сходятся п о к о л е н и я, в о з р а с т ы. Типично для идиллии соседство е д ы

и детей (даже в «Вертере» — идиллическая картина кормления детей Лоттой); это соседство проникнуто началом роста и обновления жизни. В идиллии дети часто являются сублимацией полового акта и зачатия, в связи с ростом, с обновлением жизни, со смертью (дети и старец, игра детей на могиле и т. п.). Значение и роль образа детей в идиллиях этого типа чрезвычайно велики. Именно отсюда, еще окутанные атмосферой идиллии, дети первоначально проникли в роман.

Иллюстрацией к тому, что мы сказали о еде в идиллиях, может послужить известная идиллия Гебеля, переведенная Жуковским, — «Овсяный кисель», хотя дидактика в ней несколько ослабляет силу древних соседств (в частности, соседства детей и еды).

Повторяем, члены древних соседств в идиллии появляются частично в сублимированном виде, частично и вовсе пропускается тот или иной член, быт не всегда преображается до конца, особенно в реалистических идиллиях позднего времени (XIX века). Достаточно вспомнить такую идиллию, как «Старосветские помещики» Гоголя, труд здесь вовсе отсутствует, зато остальные члены соседства представлены довольно полно (некоторые — в крайне сублимированном виде) — старость, любовь, еда, смерть; еда, занимающая здесь очень большое место, дана в чисто бытовом плане (так как нет трудового момента).

В XVIII веке, когда проблема времени в литературе была поставлена особенно остро и четко, когда пробуждалось новое чувство времени, форма идиллии получила очень большое значение. Поражает богатство и разнообразие видов идиллии в XVIII веке (особенно в немецкой Швейцарии и в Германии). Возникла здесь и особая форма элегии медитативного типа, с сильным идиллическим моментом (на основе античной традиции): различные кладбищенские размышления с соседствами могилы, любви, новой жизни, весны, детей, старости и т. п. Пример, с очень сильным идиллическим оттенком, — «Сельское кладбище» Грея-Жуковского. У романтиков, продолжавших эту традицию, указанные элегические соседства (в основном — любви и смерти) подвергаются резкому переосмыслению (Новалис).

В некоторых идиллиях XVIII века проблема времени достигает философского осознания; подлинное органическое время идиллической жизни противопоставляется здесь суетному и раздробленному времени городской жизни или даже историческому времени («Неожиданное свидание» Гебеля-Жуковского).

Значение идиллии для развития романа, как мы уже сказали, было огромным. Значение это до сих пор надлежащим образом не понято и не оценено, вследствие чего искажены все перспективы в истории романа. Здесь мы можем коснуться этого большого вопроса лишь весьма поверхностно.

Влияние идиллии на развитие романа нового времени проявляется в пяти основных направлениях: 1) влияние идиллии, идиллического времени и идиллических соседств на областнический роман, 2) тема разрушения идиллии в романе воспитания у Гёте и в романах стернианского типа (Гиппель, Жан-Поль), 3) влияние идиллии на сентиментальный роман руссоистского типа, 4) влияние идиллии на семейный роман и роман поколений, наконец, 5) влияние идиллии на романы различных разновидностей («человек из народа» в романе).

В областническом романе мы прямо видим развитие идиллии семейно-трудовой, земледельческой или ремесленной, в большую форму романа. Самый основной принцип областничества в литературе — неразрывная вековая связь процесса жизни поколений с ограниченной локальностью — повторяет чисто идиллическое отношение времени к пространству, идиллическое единство места всего жизненного процесса. В областническом романе самый жизненный процесс расширяется и детализуется (что обязательно в условиях романа), в нем выдвигается идеологическая сторона — язык, верования, мораль, нравы, — причем и она показана в неотрывной связи с ограниченной локальностью. Как и в идиллии, в областническом романе смягчены все временные грани, и ритм человеческой жизни согласован с ритмом природы. На основе этого идиллического решения проблемы времени в романе (в последнем счете — на фольклорной основе) преображается в областническом романе быт: моменты быта становятся существенными событиями и приобретают сюжетное значение. На этой же основе в областническом романе мы встретим и все характерные для идиллии фольклорные соседства. Существенное значение здесь, как и в идиллии, имеют возрасты и циклическая повторимость жизненного процесса. Герои областнического романа те же, что и в идиллии — крестьяне, ремесленники, сельские пасторы, сельские учителя.

При очень глубокой разработке отдельных мотивов, доступной областническому роману (особенно у таких его представителей, как Иеремия Готхельф, Иммерман, Готфрид Келлер), он в то же время представляет наиболее ограниченную форму использова-

ния в романе фольклорного времени. Здесь нет широкой и глубокой реалистической эмблематики, значение не перерастает здесь социально-исторической ограниченности образов. Цикличность здесь выступает чрезвычайно резко, и потому начало роста и вечного обновления жизни ослаблено, отделено от исторической прогрессивности и даже противопоставлено ей; поэтому рост здесь превращается в бессмысленное топтание жизни на одном месте, на одной исторической точке, на одном уровне исторического развития.

Гораздо существеннее переработка идиллического времени и идиллических соседств у Руссо и в родственных ему явлениях последующего времени. Эта переработка происходит в двух направлениях: во-первых, основные элементы древнего комплекса — природа, любовь, семья и деторождение, смерть — обособляются и сублимируются в высоком философском плане, как некие вечные, великие и мудрые силы мировой жизни; во-вторых, эти элементы даются для отъединившегося индивидуального сознания и с точки зрения этого сознания, как врачующие, очищающие и успокаивающие его силы, которым он должен отдаться, должен подчиниться, с которыми он должен слиться.

Здесь, таким образом, фольклорное время и древние соседства даны с точки зрения современной (современной Руссо и другим представителям этого типа) ступени развития общества и сознания, для которой они становятся утраченным идеальным состоянием человеческой жизни. Этому идеальному состоянию нужно снова приобщиться, но уже на новой ступени развития. Что должно быть сохранено от этой новой ступени развития — это определяется различными авторами по-разному (да и у самого Руссо нет здесь единой точки зрения), но, во всяком случае, сохраняется внутренний аспект жизни и — в большинстве случаев — индивидуальность (которая, правда, преобразуется).

В связи с философской сублимацией элементов комплекса их облик резко меняется. Любовь становится стихийной, таинственной и — чаще всего — роковой для любящих силой и разрабатывается во внутреннем аспекте. Она дается в соседстве с природой и со смертью. Рядом с этим новым аспектом любви сохраняется обычно и чисто идиллический аспект ее, соседящий с семьей, детьми, едой (так, у Руссо: любовь Сен-Прё и Юлии, с одной стороны, и любовь и семейная жизнь Юлии и Вольмара — с другой). Так же меняется и аспект природы в зависимости от того, дается ли она в соседстве с бурной любовью или в соседстве с трудом.

Соответственно с этим меняется и сюжет. В идиллии, как правило, вовсе не было чужеродных идиллическому миру героев. В областническом романе иногда появляется герой, отрывающийся от локальной целостности, уходящий в город и либо погибающий, либо возвращающийся как блудный сын в родную целостность. В романах руссоистской линии главные герои — люди современной ступени развития общества и сознания, люди отъединенных индивидуальных рядов жизни, люди внутреннего аспекта. Они врачуют себя соприкосновением с природой, с жизнью простых людей, учатся у них мудрому отношению к жизни и к смерти, или они вовсе уходят из культуры, стремясь полностью приобщиться к целостности первобытного коллектива (как Рене у Шатобриана, Оленин у Толстого).

Руссоистская линия имела глубоко прогрессивное значение. Она лишена ограниченности областничества. Здесь нет безнадежного стремления сохранить умирающие остатки патриархальных (провинциальных) мирков (вдобавок сильно идеализованных), — напротив, руссоистская линия, давая философскую сублимацию древней целостности, делает из нее идеал для будущего и прежде всего видит в ней основу и норму для критики настоящего состояния общества. Эта критика в большинстве случаев — двусторонняя: она направлена против феодальной иерархии, неравенства, абсолютного произвола, лживой социальной условности (конвенциональности), — но она направлена также и против анархизма корысти и против отъединенного эгоистического буржуазного индивидуума.

Коренной переработке, связанной с резким обеднением, подвергается идиллический момент в семейном романе и романе поколений. От фольклорного времени и древних соседств здесь остается только то, что может быть переосмыслено и сохранено на буржуазно-семейной и семейно-родовой почве. Тем не менее связь семейного романа с идиллией проявляется в целом ряде существенных моментов, ею определяется самое основное — семейное ядро этого романа.

Семья семейного романа, конечно, уже не идиллическая семья. Она оторвана от узкой феодальной локальности, от питавшего ее в идиллии неизменного природного окружения, от родных гор, полей, реки, леса. Идиллическое единство места в лучшем случае ограничивается семейно-родовым г о р о д с к и м домом, н е д в и ж и м о й частью капиталистической собственности. Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно.

Более того, отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение, — существенная особенность классической разновидности семейного романа. Дело идет именно о прочном семейном и материальном устройстве главных героев, о преодолении ими той стихии случайностей (случайных встреч с случайными людьми, случайных положений и происшествий), в которой они первоначально существуют, о создании ими существенных, то есть с е м е й н ы х связей с людьми, об ограничении мира определенным местом и определенным узким кругом родных людей, то есть семейным кругом. Часто главный герой в начале — бездомный, безродный, неимущий человек, он скитается по чужому миру среди чужих людей, с ним происходят только случайные несчастья или случайные удачи, он встречается с случайными людьми, которые оказываются по непонятным вначале причинам его врагами или благодетелями (впоследствии все это расшифровывается по семейно-родственной линии). Движение романа ведет главного героя (или героев) из большого, но чужого мира случайностей к маленькому, но обеспеченному и прочному родному мирку семьи, где нет ничего чужого, случайного, непонятного, где восстанавливаются подлинно человеческие отношения, где на семейной основе восстанавливаются древние соседства: любовь, брак, деторождение, спокойная старость обретенных родителей, семейные трапезы. Этот суженный и обедненный идиллический мирок является путеводною нитью и заключительным аккордом романа. Такова схема классической разновидности семейного романа, открываемого «Томом Джонсом» Филдинга (с соответствующими изменениями она же лежит и в основе «Перигрина Пикля» Смоллетта). Другая схема (основа ее заложена Ричардсоном): в семейный мирок врывается чужеродная сила, грозящая его разрушением. Разные вариации первой классической схемы определяют романы Диккенса как высшее достижение европейского семейного романа.

Идиллические моменты спорадически рассеяны в семейном романе. Здесь все время идет борьба нечеловеческой чуждости в отношениях между людьми с отношениями человечности или на патриархальной, или на отвлеченно-гуманистической основе. В большом холодном и чужом мире рассеяны теплые уголки человечности и доброты.

Идиллический момент является определяющим и в романе поколений (Теккерей, Фрейтаг, Голсуорси, Т. Манн). Но чаще всего ведущей темой здесь является разрушение идиллии и идиллически-семейных и патриархальных отношений.

Тема разрушения идиллии (понятой в широком смысле) становится одной из основных тем литературы в конце XVIII и в первой половине XIX века. Тема разрушения ремесленной идиллии переходит даже во вторую половину XIX века (Крецер — «Мастер Тимпе»). В русской литературе, конечно, хронологические границы этого явления сдвинуты ко второй половине XIX века.

Трактовка темы разрушения идиллии может быть, конечно, весьма различной. Эти различия определяются как разным пониманием и оценкой разрушаемого идиллического мира, так и разной оценкой разрушающей силы, то есть нового, капиталистического мира.

Для основной классической линии в разработке этой темы — линии Гёте, Голдсмита, Жан-Поля — разрушаемый идиллический мир берется не как голый факт отходящего феодального прошлого во всей его исторической ограниченности, — но с известной философской сублимацией (руссоистской): на первый план выдвигается глубокая человечность самого идиллического человека и человечность отношений между людьми, далее — цельность идиллической жизни, ее органическая связь с природой, особо выделяется немеханизованный идиллический труд и, наконец, идиллические вещи, не оторванные от собственного труда, неразрывно связанные с этим трудом и идиллическим бытом. В то же время подчеркнута узость и замкнутость идиллического мирка.

Этому обреченному на гибель мирку противопоставляется большой, но абстрактный мир, где люди разобщены, эгоистически замкнуты и корыстно-практичны, где труд дифференцирован и механизован, где вещи отделены от собственного труда. Этот большой мир нужно собрать на новой основе, нужно сделать его родным, нужно очеловечить его. Нужно найти новое отношение к природе, не к маленькой природе родного уголка — а к большой природе большого мира, ко всем явлениям солнечной системы, к ископаемым богатствам земных недр, к разнообразию географических стран и материков. На место ограниченного идиллического коллектива необходимо найти новый коллектив, способный охватить все человечество. Так в грубых чертах ставится проблема в творчестве Гёте (особенно ясно во второй ча-

сти «Фауста» и в «Годах странствия») и других представителей этой линии. Человек должен воспитать или перевоспитать себя для жизни в этом большом и чужом для него мире, он должен его освоить, ороднить. По определению Гегеля, роман должен воспитать человека для жизни в буржуазном обществе. Этот процесс воспитания связан с разрывом всех старых идиллических связей, с экспатриацией человека. Процесс личного перевоспитания человека вплетен здесь в процесс ломки и перестройки всего общества, то есть в исторический процесс.

Несколько иначе ставится та же проблема в романах становления другой линии, представленной Стендалем, Бальзаком, Флобером (у нас — Гончаровым). Дело здесь идет прежде всего о крушении и ломке идиллического мировоззрения и психологии, неадекватных новому, капиталистическому миру. Здесь в большинстве случаев нет философской сублимации идиллии. Изображается крушение в условиях капиталистического центра провинциального идеализма или провинциальной романтики героев, которые отнюдь не идеализуются; не идеализуется и капиталистический мир: раскрывается его нечеловечность, разрушение в нем всяких моральных устоев (сложившихся на предшествующих ступенях развития), разложение (под влиянием денег) всех прежних человеческих отношений — любви, семьи, дружбы, вырождение творческого труда ученого, художника и т. д. Положительный человек идиллического мира становится смешным, жалким и ненужным, он либо погибает, либо перевоспитывается и становится эгоистическим хищником.

Своеобразное место занимают романы Гончарова, в основном примыкающие ко второй линии (особенно «Обыкновенная история»). В «Обломове» тема разработана с исключительной ясностью и четкостью. Изображение идиллии в Обломовке и затем идиллии на Выборгской стороне (с идиллической смертью Обломова) дано с полным реализмом. В то же время показана исключительная человечность идиллического человека Обломова и его «голубиная чистота». В самой идиллии (особенно на Выборгской стороне) раскрываются все основные идиллические соседства — культ еды и питья, дети, половой акт, смерть и т. д. (реалистическая эмблематика). Подчеркнуто стремление Обломова к постоянству, неизменности обстановки, его боязнь перемещения, его отношение к времени.

Особо должна быть выделена раблезианско-идиллическая линия, представленная Стерном, Гиппелем и Жан-Полем. Сочетание

идиллического момента (притом сентиментально-идиллического) с раблезианством у Стерна (и стернианцев), после всего сказанного нами, вовсе не представляется чем-то странным. Их родство по линии фольклора очевидно, хотя это и разные ветви литературного развития фольклорного комплекса.

Последнее направление влияния идиллии на роман выражается в проникновении в роман лишь отдельных моментов идиллического комплекса. Человек из народа в романе очень часто идиллического происхождения. Таковы образы слуг у Вальтера Скотта (Савельич у Пушкина), у Диккенса, во французском романе (от «Жизни» Мопассана до Франсуазы у Пруста) — все эти образы овернок, бретонок, носительниц народной мудрости и идиллической локальности. Человек из народа появляется в романе как носитель мудрого отношения к жизни и смерти, утраченного господствующими классами (Платон Каратаев у Толстого). Особенно часто учатся у него именно мудрому отношению к смерти («Три смерти» Толстого). С его образом часто связывается и особая трактовка еды, питья, любви, деторождения. Он же — носитель вечного производительного труда. Часто на первый план выдвигается здоровое (разоблачающее) непонимание человеком из народа конвенциональной лжи и условности.

Таковы основные направления влияния идиллического комплекса на роман нового времени. На этом мы заканчиваем и наш краткий обзор основных форм разработки фольклорного времени и древних соседств в художественной литературе. Этот обзор создает необходимый фон и для правильного восприятия особенностей раблезианского мира (а также и других явлений, которые мы здесь рассматривать не будем).

* * *

В отличие от всех разобранных нами типов разработки древнего комплекса, кроме аристофановского и лукиановского, в мире Рабле решающее значение имеет с м е х.

Из всех моментов древнего комплекса один смех никогда не подвергался сублимации ни религиозной, ни мистической, ни философской. Он никогда не носил официального характера, и даже в литературе комические жанры всегда были наиболее свободными, наименее регламентируемыми.

После падения античности Европа не знала ни одного культа, ни одного обряда, ни одной государственной или официально-

общественной церемонии, ни одного празднества, ни одного официального жанра и стиля, обслуживающего церковь или государство (гимн, молитвы, сакральные формулы, декларации, манифесты и т. п.), где бы смех был узаконен (в тоне, стиле, языке), хотя бы в наиболее ослабленных формах юмора и иронии.

Европа не знала ни мистики смеха, ни магии смеха; смех никогда не был заражен даже простой «казенщиной», омертвевшей официальностью. Поэтому смех не мог выродиться и изолгаться, как изолгалась всякая, в особенности патетическая, серьезность. Смех остался вне официальной лжи, облекавшейся в формы патетической серьезности. Поэтому все высокие и серьезные жанры, все высокие формы языка и стиля, все прямые словосочетания, все стандарты языка пропитались ложью, дурной условностью, лицемерием и фальшью. Только смех остался не зараженным ложью.

Мы имеем в виду смех не как биологический и психофизиологический акт, но смех в его объективированном социально-историческом культурном бытии, прежде всего — в словесном выражении. В слове смех проявляется в разнороднейших явлениях, которые до сих пор еще не подвергнуты достаточно глубокому и принципиальному историко-систематическому изучению. Рядом с поэтическим употреблением слова «в не собственном значении», то есть рядом с тропами, существуют многообразнейшие формы непрямого употребления языка иного рода: ирония, пародия, юмор, шутка, комика разных видов и т. п. (систематическая классификация отсутствует). Весь язык в целом может быть употреблен в не собственном значении. Во всех этих явлениях подвергается переосмыслению самая т о ч к а з р е н и я, заключенная в слове, модальность языка и самое о т н о ш е н и е я з ы к а к п р е д м е т у и о т н о ш е н и е я з ы к а к г о в о р я щ е м у. Здесь происходит перемещение плоскостей языка, сближение несоединимого и удаление связанного, разрушение привычных и создание новых соседств, разрушение стандартов языка и мысли. Здесь все время имеет место выход за пределы внутриязыковых отношений. Кроме того, здесь все время предполагается выход за пределы данного замкнутого словесного целого (нельзя понять пародию без соотнесения ее с пародируемым материалом, то есть без выхода за пределы данного контекста). Все перечисленные особенности указанных форм выражения смеха в слове создают особую их силу и способность как бы вылущивать предмет из

окутавших его ложных словесно-идеологических оболочек. Эту способность смеха Рабле доводит до высшей степени развития.

Исключительная сила смеха и его радикализм у Рабле объясняются прежде всего его глубокой фольклорной основой, его связью с элементами древнего комплекса — со смертью, рождением новой жизни, плодородием, ростом. Это - подлинный мирообъемлющий смех, играющий со всеми вещами мира, ничтожнейшими и большими, далекими и близкими. Эта связь с основными реальностями жизни, с одной стороны, и радикальнейшее разрушение всех ложных словесно-идеологических оболочек, извративших и разъединивших эти реальности, с другой стороны, так резко отличают раблезианский смех от смеха других представителей гротеска, юмора, сатиры, иронии. У Свифта, Стерна, Вольтера, Диккенса мы видим последовательное измельчание раблезианского смеха, последовательное ослабление его связей с фольклором (они еще сильны у Стерна и особенно у Гоголя) и отрыв от больших реальностей жизни.

Здесь мы снова подходим к вопросу об особых источниках Рабле, о громадном значении для него источников внелитературных. Таким источником служит для Рабле прежде всего неофициальная сфера речи, насыщенная ругательствами, простыми и сложными, непристойностями иного рода, с громадным удельным весом слов и выражений, связанных с выпивкой. Эта сфера неофициальной (мужской) речи до сих пор отражает раблезианские удельные веса непристойности, слов о пьянстве, слов об испражнениях и т. п., но в шаблонизованной и нетворческой форме. В этой неофициальной сфере речи городских и деревенских низов (преимущественно городских) Рабле угадывал специфические точки зрения на мир, специфический отбор реальностей, специфическую систему языка, резко отличную от официальной. Он наблюдал в ней полное отсутствие сублимаций и особую систему соседств, чуждую официальным сферам речи и литературе. Эту «грубую откровенность народных страстей», «вольность суждений площади» (Пушкин) Рабле широко использовал в своем романе.

Уже в самой неофициальной сфере речи бытуют — в целом или расколотом и рассыпанном виде — ходячие анекдоты, короткие рассказы, пословицы, каламбуры, поговорки, прибаутки, эротические загадки, песенки и т. п., то есть лексические и другие мелкие фольклорные жанры. В них заключены аналогичные точ-

ки зрения, аналогичный отбор реальностей (тем), аналогичное их размещение и, наконец, аналогичное отношение к языку.

Далее идут книжные произведения полуофициальной литературы: рассказы о шутах и дураках, фарсы, фабльо, фацетии, новеллы (как продукты вторичной обработки), народные книги, сказки и проч. И уже далее идут собственно литературные источники Рабле, и прежде всего античные источники[19].

Каковы бы ни были эти многообразные источники Рабле, они все переработаны под единым углом зрения, подчинены единству совершенно нового художественно-идеологического задания. Поэтому все традиционные моменты в романе Рабле получают новый смысл и несут новые функции.

Это прежде всего касается композиционно-жанрового построения романа. Первые две книги построены по традиционной схеме: рождение героя и чудесные обстоятельства этого рождения; детство героя; годы учения его; военные подвиги и завоевания героя. Четвертая книга построена по традиционной схеме романа путешествий. Третья книга построена по особой схеме (античной) пути за советом и поучением: посещение оракулов, мудрецов, философских школ и т. п. Впоследствии эта схема «посещений» (нотаблей, различных представителей социальных групп и т. п.) была весьма распространена в литературе нового времени («Мертвые души», «Воскресение»).

Но эти традиционные схемы здесь переосмыслены, так как материал здесь раскрывается в условиях фольклорного времени. Биографическое время в первых двух книгах романа растворено в безличном времени роста: роста и развития человеческого тела, роста наук и искусств, роста нового мировоззрения, роста нового мира рядом с умирающим и разлагающимся старым миром. Рост не прикреплен здесь к определенному индивидууму как его рост, он выходит здесь за пределы всякой индивидуальности: все в мире растет, все вещи и явления, весь мир растет.

Поэтому становление и совершенствование индивидуального человека не отделено здесь от исторического роста и культурного прогресса. Основные моменты, этапы, фазы роста и становления взяты здесь по-фольклорному не в индивидуальном замкнутом ряду, а в объемлющем целом общей жизни человеческого рода. Особо необходимо подчеркнуть, что у Рабле вовсе нет внутреннего

[19] Как мы уже сказали, источники Рабле мы подробно анализируем в специальной монографии о Рабле.

индивидуального аспекта жизни. Человек у Рабле — весь вовне. Здесь достигнут известный предел овнешненности человека. Ведь на протяжении всего громадного романа Рабле нет ни одного случая, где изображалось бы то, что думает герой, изображались бы его переживания, давался бы внутренний монолог. Внутреннего мира в этом смысле нет в романе Рабле. Все, что есть в человеке, выражается в действии и в диалоге. В нем нет ничего, что существовало бы принципиально только для него самого и не могло бы быть адекватно опубликовано (выражено вовне). Напротив, все, что есть в человеке, обретает полноту своего смысла лишь во внешнем выражении: только здесь — во внешнем выражении — оно приобщается подлинному бытию и подлинному реальному времени. Поэтому и время здесь едино, не расколото на внутренние аспекты, не дает индивидуально-внутренних отростков и тупиков, моменты его прогрессивно следуют друг за другом в одном общем для всех мире и для всех одинаково. Поэтому рост здесь преодолевает всякую индивидуальную ограниченность и становится ростом историческим. Поэтому и проблема совершенствования становится здесь проблемою роста нового человека вместе с новой исторической эпохой, в новом историческом мире, рядом со смертью старого человека и старого мира.

Поэтому-то древние соседства восстанавливаются здесь на новой и высшей основе. Они освобождены от всего того, что их разъединяло и искажало в старом мире. Они освобождены от всяких потусторонних осмысливаний, от сублимаций и от подавления. Эти реальности очищены смехом, выведены из всех разъединяющих их и искажающих их природу высоких контекстов и сведены в реальном контексте (плане) свободной человеческой жизни. Они даны в мире свободно осуществляющихся человеческих возможностей. Эти возможности ничем не ограничиваются. В этом основная особенность Рабле. Все исторические ограничения здесь как бы уничтожены, начисто сняты смехом. Поле остается за человеческой природой, за свободным раскрытием всех заложенных в ней возможностей. В этом отношении мир Рабле диаметрально противоположен ограниченной локальности идиллического мирка. Рабле развертывает на новой основе подлинные просторы фольклорного мира. В пределах пространственно-временного мира и подлинных возможностей человеческой природы его воображение ничем не сковано и не ограничено. Все ограничения оставлены умирающему и высмеиваемому миру.

Все представители этого мира: монахи, богословы, феодальные вояки и царедворцы, короли (Пикрошоль, Анарх), судьи, магистры и др. — смешны и обречены на смерть. Они вполне ограниченны, их возможности совершенно исчерпываются их жалкой действительностью. Им противостоят Гаргантюа, Пантагрюэль, Понократ, Эпистемон и — отчасти — брат Жан и Панург (преодолевающие свою ограниченность). Это — образы неограниченных человеческих возможностей.

Главные герои — Гаргантюа и Пантагрюэль — вовсе не являются королями в том же ограничивающем смысле, как феодальные короли Пикрошоль и Анарх; но это и не только воплощение идеала короля-гуманиста, противопоставляемого этим феодальным королям (хотя момент этот, безусловно, есть); в основе своей эти образы — образы фольклорных королей. К ним, как и к царям гомеровского эпоса, применимы слова Гегеля о том, что они избраны героями произведения «вовсе не из чувства превосходства, а из совершенной свободы воли и творчества, которые реализованы в представлении княжения». Таких героев делают королями, чтобы наделить их наибольшими возможностями и свободой для полной реализации себя, своей человеческой природы. Такие же короли, как Пикрошоль, являясь действительными королями умирающего социально-исторического мира, — ограниченны и жалки, как ограниченна и жалка их социально-историческая действительность. В них нет никакой свободы и никаких возможностей.

Таким образом, Гаргантюа и Пантагрюэль в основе своей — фольклорные короли и богатыри-гиганты. Поэтому они прежде всего — люди, которые могут свободно осуществлять все заложенные в человеческой природе возможности и требования без всяких моральных и религиозных компенсаций земной ограниченности, слабости и нужды. Этим определяется и своеобразие образа большого человека у Рабле. Раблезианский большой человек глубоко демократичен. Он вовсе не противопоставляется массе как нечто исключительное, как человек иной породы. Напротив, он сделан из того же общечеловеческого материала, что и все прочие люди. Он ест, пьет, испражняется, пускает ветры, — но только все это в грандиозных масштабах. В нем нет ничего непонятного и чуждого общечеловеческой природе, массе. К нему вполне применимы слова Гёте о крупных людях: «Более крупные люди обладают лишь большим объемом, они разделяют добродетели и недостатки с большинством, но лишь в большем

количестве». Раблезианский большой человек — высшая степень человека. Такое величие никого не может унижать, ибо каждый видит в нем лишь возвеличение своей собственной природы.

Этим раблезианский большой человек принципиально отличается от всякого героизма, противопоставляющего себя массе других людей как нечто исключительное по своей крови, по своей природе, по своим требованиям и оценкам жизни и мира (от героизма рыцарского и барочного романа, от героизма романтического и байроновского типа, от ницшеанского сверхчеловека). Но он также принципиально отличается и от возвеличения «маленького человека» путем компенсации его реальной ограниченности и слабости моральной высотой и чистотой (герои и героини сентиментализма). Раблезианский большой человек, выросший на фольклорной основе, велик не в своих отличиях от других людей, а в своей человечности, он велик полнотой раскрытия и осуществления всех человеческих возможностей, и он велик в реальном пространственно-временном мире; внутреннее здесь вовсе не противопоставляется внешнему (он, как мы знаем, сплошь овнешнен в положительном смысле).

На фольклорной основе построен и образ Панурга. Но здесь эта основа — шутовская. Народный шут присутствует в этом образе гораздо живее и существеннее, чем в параллельных явлениях плутовского романа и новеллы, то есть в образе «пикаро».

Уже на эту фольклорную основу образов главных героев Рабле накладывает затем некоторые черты, присущие его идеалу монарха и гуманиста, а затем и некоторые реально-исторические черты. Но фольклорная основа ярко просвечивает за всеми этими чертами и создает глубокую реалистическую эмблематику этих образов.

Свободный рост всех человеческих возможностей понимается Рабле, конечно, вовсе не в узкобиологическом плане. Пространственно-временной мир Рабле — вновь открытый космос эпохи Возрождения. Это прежде всего географически отчетливый мир культуры и истории. Далее, это астрономически освещенная Вселенная. Человек может и должен завоевать весь этот пространственно-временной мир. Образы этого технического завоевания Вселенной даны также на фольклорной основе. Чудесное растение — «пантагрюэлин» — это «разрыв-трава» мирового фольклора.

Рабле в своем романе как бы раскрывает перед нами ничем не ограниченный вселенский хронотоп человеческой жизни. И это

было вполне созвучно с наступающей эпохой великих географических и космологических открытий.

X. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. Абстрактное мышление может, конечно, мыслить время и пространство в их раздельности и отвлекаться от их эмоционально-ценностного момента. Но живое художественное созерцание (оно, разумеется, также полно мысли, но не абстрактной) ничего не разделяет и ни от чего не отвлекается. Оно схватывает хронотоп во всей его целостности и полноте. Искусство и литература пронизаны х р о н о т о п и ч е с к и м и ц е н н о с т я м и разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделимый момент художественного произведения является такой ценностью.

В наших очерках мы анализировали только большие типологически устойчивые хронотопы, определяющие важнейшие жанровые разновидности романа на ранних этапах его развития. Здесь же, в конце нашей работы, мы только назовем и едва коснемся некоторых хронотопических ценностей разных степеней и объемов.

В первом очерке мы коснулись хронотопа встречи; в этом хронотопе преобладает временной оттенок, и он отличается высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности. Связанный с ним хронотоп д о р о г и обладает более широким объемом, но несколько меньшей эмоционально-ценностной интенсивностью. Встречи в романе обычно происходят на «дороге». «Дорога» — преимущественное место случайных встреч. На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и

пространственной точке пространственные и временные пути многоразличнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизуясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место свершения событий. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени.

Дорога особенно выгодна для изображения события, управляемого случайностью (но и не только для такого). Отсюда понятна важная сюжетная роль дороги в истории романа. Дорога проходит через античный бытовой роман странствий, «Сатирикон» Петрония и «Золотой осел» Апулея. На дорогу выезжают герои средневековых рыцарских романов, и часто все события романа совершаются или на дороге, или сконцентрированы вокруг дороги (расположены по обе стороны ее). А в таком романе, как «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, реальная путь-дорога героя в Монсальват нечувствительно переходит в метафору дороги, жизненный путь, путь души, то приближающий к Богу, то удаляющий от него (в зависимости от ошибок, падений героя, от событий, встречающихся на его реальном пути). Дорога определила сюжеты испанского плутовского романа XVI века («Ласарильо», «Гусман»). На рубеже XVI–XVII веков на дорогу выехал Дон Кихот, чтобы встретить на ней всю Испанию, от каторжника, идущего на галеры, до герцога. Дорога эта уже глубоко интенсифицирована течением исторического времени, следами и знаками хода времени, приметами эпохи. В XVII столетии на дорогу, интенсифицированную событиями Тридцатилетней войны, выходит Симплициссимус. Дорога далее тянется, сохраняя свое магистральное значение, и через такие узловые в истории романа произведения, как «Франсион» Сореля, «Жиль Блаз» Лесажа. Сохраняется значение дороги (хотя и ослабляется) в романах Дефо (плутовских), у Филдинга. Дорога и встречи на ней сохраняют свое сюжетное значение и в «Годах учения» и «Годах

странствия Вильгельма Мейстера» (хотя существенно меняется их идеологический смысл, так как в корне переосмысливаются категории «случая» и «судьбы»). На полуреальную, полуметафорическую дорогу выходит Генрих фон Офтердинген у Новалиса и другие герои романтического романа. Наконец, значение дороги и встреч на ней сохраняется в историческом романе — у Вальтера Скотта, особенно же в русском историческом романе. Например, «Юрий Милославский» Загоскина построен на дороге и дорожных встречах. Встреча Гринева с Пугачевым в пути и в метели определяет сюжет «Капитанской дочки». Вспомним и о роли дороги в «Мертвых душах» Гоголя и «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова.

Не касаясь здесь вопроса об изменении функций «дороги» и «встречи» в истории романа, отметим лишь одну очень существенную черту «дороги», общую для всех перечисленных разновидностей романа: дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире (Испания «Жиль Блаза» условна, а временное пребывание Симплициссимуса во Франции несущественно, так как чуждость чужой страны здесь мнимая, экзотики нет и в помине); раскрывается и показывается социально-историческое многообразие этой родной страны (поэтому если здесь можно говорить об экзотике, то только о «социальной экзотике» — «трущобы», «подонки», воровские миры). В этой своей функции «дорога» была использована и вне романа, в таких несюжетных жанрах, как публицистические путешествия XVIII века (классический пример — «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева), и в публицистических путевых очерках первой половины XIX века (например, у Гейне). Этой особенностью «дороги» перечисленные романные разновидности отличаются от другой линии романа странствований, представленной такими разновидностями романа, как античный роман путешествий, греческий софистический роман (анализу которого мы посвятили первый очерк настоящей работы), романа барокко XVII века. Аналогичную дороге функцию в этих романах несет «чужой мир», отделенный от своей страны морем и далью.

К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом «готическом», или «черном», романе новая территория свершения романных событий — «замок» (впервые в этом значении у Горация Уолпола — «Замок Отранто», затем у Радклиф, Льюиса и др.). Замок насыщен временем, притом исто-

рическим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок — место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей. Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах.

Историчность замкового времени позволила ему сыграть довольно важную роль в развитии исторического романа. Замок пришел из прошлых веков и повернут в прошлое. Следы времени в нем носят, правда, несколько музейно-антикварный характер. Вальтер Скотт сумел преодолеть эту опасность антикварности путем преимущественной ориентации на замковую легенду, на связь замка с исторически понятым и осмысленным ландшафтом. Органическая спаянность в замке (с его окружением) пространственных и временных моментов-примет, историческая интенсивность этого хронотопа определила его изобразительную продуктивность на разных этапах развития исторического романа.

В романах Стендаля и Бальзака появляется существенно новая локальность свершения событий романа — «гостиная-салон» (в широком смысле). Конечно, не у них впервые она появляется, но только у них она приобретает полноту своего значения как место пересечения пространственных и временных рядов романа. С точки зрения сюжетной и композиционной здесь происходят встречи (уже не имеющие прежнего специфически случайного характера встречи на «дороге» или в «чужом мире»), создаются завязки интриг, совершаются часто и развязки, здесь, наконец, что особенно важно, происходят диалоги, приобретающие исключительное значение в романе, раскрываются характеры, «идеи» и «страсти» героев.

Это сюжетно-композиционное значение вполне понятно. Здесь, в гостиной-салоне Реставрации и Июльской монархии, — барометр политической и деловой жизни, здесь создаются и гибнут политические, деловые, общественные, литературные репутации, начинаются и рушатся карьеры, вершатся судьбы высокой политики и финансов, решается успех или неуспех законопроекта, книги, пьесы, министра или куртизанки-певички; здесь до-

статочно полно представлены (сведены в одном месте в одном времени) градации новой социальной иерархии; наконец, здесь в конкретных и зримых формах раскрывается вездесущая власть нового хозяина жизни — денег.

Главное же во всем этом: сплетение исторического и общественно-публичного с частным и даже сугубо приватным, альковным, сплетение частно-житейской интриги с политической и финансовой, государственной тайны с альковным секретом, исторического ряда с бытовым и биографическим. Здесь сгущены, сконденсированы наглядно-зримые приметы как исторического времени, так и времени биографического и бытового, и в то же время они теснейшим образом переплетены друг с другом, слиты в единые приметы эпохи. Эпоха становится наглядно-зримой и сюжетно-зримой.

Конечно, у великих реалистов — Стендаля и Бальзака — местом пересечения временно́го и пространственного рядов, местом сгущения следов хода времени в пространстве служит не только гостиная-салон. Это лишь одно из мест. Способность Бальзака «в и д е т ь» время в пространстве была исключительной. Напомним хотя бы замечательное изображение у Бальзака домов как материализованной истории, изображение улиц, города, сельского пейзажа в плоскости его обработки временем, историей.

Коснемся еще одного примера пересечения пространственного и временно́го рядов. В «Мадам Бовари» Флобера местом действия служит «п р о в и н ц и а л ь н ы й г о р о д о к». Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом — чрезвычайно распространенное место свершения романных событий в XIX веке (и до Флобера, и после него). Этот городок имеет несколько разновидностей, в том числе и очень важную — идиллическую (у регионалистов). Мы коснемся только флоберовской разновидности (созданной, правда, не Флобером). Такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания». Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изо дня в день повторяются те же бытовые действия, те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно-житейское циклическое бытовое время. Оно знакомо нам в разных вариациях и по

Гоголю, и по Тургеневу, по Глебу Успенскому, Щедрину, Чехову. Приметы этого времени просты, грубо-материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями: с домиками и комнатками городка, сонными улицами, пылью и мухами, клубами, бильярдами и проч. и проч. Время здесь бессобытийно и потому кажется почти остановившимся. Здесь не происходят ни «встречи», ни «разлуки». Это густое, липкое, ползущее в пространстве время. Поэтому оно не может быть основным временем романа. Оно используется романистами как побочное время, переплетается с другими, не циклическими временными рядами или перебивается ими, часто оно служит контрастирующим фоном для событийных и энергических временных рядов.

Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как п о р о г; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение — это хронотоп к р и з и с а и жизненного п е р е л о м а. Самое слово «порог» уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме. У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также и продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами действия в его произведениях, местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени. Эти решающие мгновения входят у Достоевского в большие объемлющие хронотопы м и с т е р и й н о г о и карнавального времени. Времена эти своеобразно соседствуют, пересекаются и переплетаются в творчестве Достоевского, подобно тому как они на протяжении долгих веков соседствовали на народных площадях средневековья и Возрождения (по существу же, но в несколько иных формах - и на античных площадях Греции и Рима). У Достоевского на улицах и в массовых сценах внутри домов (преимущественно в гостиных) как бы оживает и просвечивает древняя карнавально-

мистерийная площадь[20]. Этим, конечно, еще не исчерпываются хронотопы у Достоевского: они сложны и многообразны, как и обновляющиеся в них традиции.

В отличие от Достоевского, в творчестве Л. Н. Толстого основной хронотоп — биографическое время, протекающее во внутренних пространствах дворянских домов и усадеб. Разумеется, и в произведениях Толстого есть и кризисы, и падения, и обновления, и воскресения, но они не мгновенны и не выпадают из течения биографического времени, а крепко в него впаяны. Например, кризис и прозрение Ивана Ильича длится на протяжении всего последнего периода его болезни и только завершается перед самым концом жизни. Длительным и постепенным, вполне биографическим было и обновление Пьера Безухова. Менее длительным, но не мгновенным является обновление и покаяние Никиты («Власть тьмы»). Мы находим у Толстого только одно исключение — ничем не подготовленное, совершенно неожиданное радикальное обновление Брехунова в последний момент его жизни («Хозяин и работник»). Толстой не ценил мгновения, не стремился заполнить его чем-либо существенным и решающим, слово «вдруг» у него встречается редко и никогда не вводит какое-либо значительное событие. В отличие от Достоевского, Толстой любил длительность, протяженность времени. После биографического времени и пространства существенное значение имеет у Толстого хронотоп природы, семейно-идиллический хронотоп и даже хронотоп трудовой идиллии (при изображении крестьянского труда).

* * *

В чем значение рассмотренных нами хронотопов? Прежде всего, очевидно их с ю ж е т н о е значение. Они являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы.

---

[20] Культурные и литературные традиции (в том числе и древнейшие) сохраняются и живут не в индивидуальной субъективной памяти отдельного человека и не в какой-то «коллективной психике», но в объективных формах самой культуры (в том числе в языковых и речевых формах), и в этом смысле они межсубъективны и межиндивидуальны (следовательно, и социальны); отсюда они и приходят в произведения литературы, иногда почти вовсе минуя субъективную индивидуальную память творцов.

Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение.

Вместе с этим бросается в глаза изобразительное значение хронотопов. Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизуются, обрастают плотью, наполняются кровью. О событии можно сообщить, осведомить, можно при этом дать точные указания о месте и времени его свершения. Но событие не становится образом. Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени — времени человеческой жизни, исторического времени — на определенных участках пространства. Это и создает возможность строить изображение событий в хронотопе (вокруг хронотопа). Он служит преимущественной точкой для развертывания «сцен» в романе, в то время как другие «связующие» события, находящиеся вдали от хронотопа, даются в форме сухого осведомления и сообщения (у Стендаля, например, осведомлению и сообщению принадлежит высокий удельный вес; изображение концентрируется и сгущается в немногих сценах; сцены эти бросают конкретизирующий свет и на осведомительные части романа — см., например, построение «Арманс»). Таким образом, хронотоп как преимущественная материализация времени в пространстве является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа — философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т. п. — тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности. Таково изобразительное значение хронотопа.

Рассмотренные нами хронотопы имеют жанрово-типический характер, они лежат в основе определенных разновидностей романного жанра, сложившегося и развивающегося на протяжении веков (правда, функции, например, хронотопа дороги изменяются в этом процессе развития). Но хронотопичен всякий художественно-литературный образ. Существенно хронотопичен язык как сокровищница образов. Хронотопична внутренняя форма слова, то есть тот опосредствующий признак, с помощью которого первоначальные пространственные значения переносятся на временные отношения (в самом широком смысле). Здесь не место касаться этого более специального вопроса. Сошлемся на соответствующую главу работы Кассирера («Философия симво-

лических форм»), где дается богатый фактическим материалом анализ отражения времени в языке (освоения времени языком).

Принцип хронотопичности художественно-литературного образа впервые со всею ясностью раскрыл Лессинг в своем «Лаокооне». Он устанавливает временной характер художественно-литературного образа. Все статически-пространственное должно быть не статически же описано, а должно быть вовлечено во временной ряд изображаемых событий и самого рассказа-изображения. Так, в знаменитом примере Лессинга, красота Елены не описывается Гомером, а показывается ее действие на троянских старцев, причем это действие раскрывается в ряде движений, поступков старцев. Красота вовлекается в цепь изображаемых событий и является в то же время не предметом статического описания, а предметом динамического рассказа.

Однако Лессинг, при всей существенности и продуктивности его постановки проблемы времени в литературе, ставит ее в основном в формально-техническом плане (конечно, не в формалистическом смысле). Проблема освоения реального времени, то есть проблема освоения исторической действительности в поэтическом образе, прямо и непосредственно им не ставится, хотя и задевается в его работе.

На фоне этой общей (формально-материальной) хронотопичности поэтического образа как образа временно́го искусства, изображающего пространственно-чувственные явления в их движении и становлении, уясняется особенность тех жанрово-типических сюжетообразующих хронотопов, о которых мы до сих пор говорили. Это специфические романно-эпические хронотопы, служащие для освоения реальной временно́й (в пределе — исторической) действительности, позволяющие отразить и ввести в художественную плоскость романа существенные моменты этой действительности.

* * *

Мы говорим здесь только о больших объемлющих и существенных хронотопах. Но каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп, о чем мы уже говорили.

В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным (их-то мы главным образом анализировали здесь). Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях. Эти взаимоотношения между хронотопами сами уже не могут входить ни в один из взаимоотносящихся хронотопов. Общий характер этих взаимоотношений является диалогическим (в широком понимании этого термина). Но этот диалог не может войти в изображенный в произведении мир, ни в один из его (изображенных) хронотопов: он — вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в его целом. Он (этот диалог) входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей. И эти миры также хронотопичны.

Как же даны нам хронотопы автора и слушателя-читателя? Прежде всего они даны нам во внешнем материальном существовании произведения и в его чисто внешней композиции. Но материал произведения не мертвый, а говорящий, значащий (или знаковый), мы не только его видим и осязаем, но мы всегда слышим в нем голоса (хотя бы и при немом чтении про себя). Нам дан текст, занимающий какое-то определенное место в пространстве, то есть локализованный; создание же его, ознакомление с ним протекают во времени. Текст как таковой не является мертвым: от любого текста, иногда пройдя через длинный ряд посредствующих звеньев, мы в конечном счете всегда придем к человеческому голосу, так сказать, упремся в человека; но текст всегда закреплен в каком-нибудь мертвом материале: на ранних стадиях развития литературы — в физическом звучании, на письменной стадии — в рукописях (на камне, на кирпичах, на коже, на папирусе, на бумаге); в дальнейшем рукопись может принять форму книги (книги-свитка или книги-кодекса). Но рукописи и книги в любой форме лежат уже на границах между мертвой природой и культурой, если же мы подходим к ним как к носителям текста, то они входят в область культуры, в нашем случае — в область литературы. В том совершенно реальном времени-пространстве, где звучит произведение, где находится рукопись или книга, находится и реальный человек, создавший звучащую речь, рукопись или книгу, находятся и реальные люди, слушающие

и читающие текст. Конечно, эти реальные люди — авторы и слушатели-читатели — могут находиться (и обычно находятся) в разных временах-пространствах, иногда разделенных веками и пространственной далью, но все равно они находятся в едином реальном и незавершенном историческом мире, который отделен резкой и принципиальной границей от изображенного в тексте мира. Поэтому мир этот мы можем назвать создающим текст миром: ведь все его моменты — и отраженная в тексте действительность, и создающие текст авторы, и исполнители текста (если они есть), и, наконец, слушатели-читатели, воссоздающие и в этом воссоздании обновляющие текст, — равно участвуют в создании изображенного в тексте мира. Из реальных хронотопов этого изображающего мира и выходят отраженные и созданные хронотопы изображенного в произведении (в тексте) мира.

Как мы сказали, между изображающим реальным миром и миром, изображенным в произведении, проходит резкая и принципиальная граница. Об этом никогда нельзя забывать, нельзя смешивать, как это делалось и до сих пор еще иногда делается, изображенный мир с изображающим миром (наивный реализм), автора — творца произведения с автором-человеком (наивный биографизм), воссоздающего и обновляющего слушателя-читателя разных (и многих) эпох с пассивным слушателем-читателем своей современности (догматизм понимания и оценки). Все подобного рода смешения методологически совершенно недопустимы. Но совершенно недопустимо понимание этой принципиальной границы как абсолютной и непереходимой (упрощенческое догматическое спецификаторство). При всей неслиянности изображенного и изображающего мира, при неотменном наличии принципиальной границы между ними они неразрывно связаны друг с другом и находятся в постоянном взаимодействии, между ними происходит непрерывный обмен, подобный непрерывному обмену веществ между живым организмом и окружающей его средой: пока организм жив, он не сливается с этой средой, но если его оторвать от нее, то он умрет. Произведение и изображенный в нем мир входят в реальный мир и обогащают его, и реальный мир входит в произведение и в изображенный в нем мир как в процессе его создания, так и в процессе его последующей жизни в постоянном обновлении произведения в творческом восприятии слушателей-читателей. Этот процесс обмена, разумеется, сам хронотопичен: он совершается прежде всего в исторически развивающемся социальном мире, но и без отрыва от меняющегося

исторического пространства. Можно даже говорить и об особом творческом хронотопе, в котором происходит этот обмен произведения с жизнью и совершается особая жизнь произведения.

* * *

Необходимо еще кратко остановиться на авторе — творце произведения и на его активности.

Автора мы находим вне произведения как живущего своею биографической жизнью человека, но мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако вне изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним. Мы встречаем его (то есть его активность) прежде всего в композиции произведения: он расчленяет произведение на части (песни, главы и др.), получающие, конечно, какое-либо внешнее выражение, не отражающееся, однако, непосредственно в изображенных хронотопах. Эти расчленения различны в разных жанрах, причем в некоторых из них традиционно сохраняются те расчленения, которые определялись реальными условиями исполнения и слушания произведений этих жанров в ранние эпохи их дописьменного (устного) бытования. Так, мы довольно явственно прощупываем хронотоп певца и слушателей в членении древних эпических песен или хронотоп рассказывания в сказках. Но и в членении произведений нового времени учитываются как хронотопы изображенного мира, так и хронотопы читателей и творящих произведения, то есть совершается взаимодействие изображенного и изображающего мира. Это взаимодействие очень четко раскрывается и в некоторых элементарных композиционных моментах: всякое произведение имеет начало и конец, изображенное в нем событие также имеет начало и конец, но эти начала и концы лежат в разных мирах, в разных хронотопах, которые никогда не могут слиться или отождествиться и которые в то же время соотнесены и неразрывно связаны друг с другом. Мы можем сказать и так: перед нами два события — событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его

внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов.

Автор-создатель свободно движется в своем времени: он может начать свой рассказ с конца, с середины и с любого момента изображаемых событий, не разрушая при этом объективного хода времени в изображенном событии. Здесь ярко проявляется различие изображаемого и изображенного времени.

Но тут возникает более общий вопрос: из какой временно-пространственной точки смотрит автор на изображаемые им события?

Во-первых, он смотрит из своей незавершенной современности во всей ее сложности и полноте, причем сам он находится как бы на касательной к изображаемой им действительности. Та современность, из которой смотрит автор, включает в себя прежде всего область литературы, притом не только современной в узком смысле слова, но и прошлой, продолжающей жить и обновляться в современности. Область литературы и — шире — культуры (от которой нельзя оторвать литературу) составляет необходимый контекст литературного произведения и авторской позиции в нем, вне которого нельзя понять ни произведения, ни отраженных в нем авторских интенций[21]. Отношение автора к различным явлениям литературы и культуры носит диалогический характер, аналогичный со взаимоотношениями между хронотопами внутри произведения (о которых мы сказали выше). Но эти диалогические отношения входят в особую смысловую сферу, выходящую за рамки нашего чисто хронотопического рассмотрения.

Автор-творец, как мы уже говорили, находясь вне хронотопов изображаемого им мира, находится не просто вне, а как бы на касательной к этим хронотопам. Он изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вез-

[21] От других областей социального и личного опыта автора-творца мы здесь отвлекаемся.

десущим свидетелем его. Даже если он создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира. Если я расскажу (или напишу) о только что происшедшем со мною самим событии, я как рассказывающий (или пишущий) об этом событии, нахожусь уже вне того времени-пространства, в котором это событие совершалось. Абсолютно отождествить себя, свое «я», с тем «я», о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять себя самого за волосы. Изображенный мир, каким бы он ни был реалистичным и правдивым, никогда не может быть хронотопически тождественным с изображающим реальным миром, где находится автор — творец этого изображения. Вот почему термин «образ автора» кажется мне неудачным: все, что стало образом в произведении и, следовательно, входит в хронотопы его, является созданным, а не создающим. «Образ автора», если понимать под ним автора-творца, является contradictio in adjecto; всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее. Разумеется, слушатель-читатель может создать себе образ автора (и обычно его создает, то есть как-то представляет себе автора), при этом он может использовать автобиографический и биографический материал, изучить соответствующую эпоху, в которой жил и творил автор, и другие материалы о нем, но он (слушатель-читатель) создает только художественно-исторический образ автора, который может быть более или менее правдивым и глубоким, то есть подчиненным тем критериям, какие обычно применяются к этого рода образам, но он, конечно, не может войти в образную ткань произведения. Однако, если этот образ правдив и глубок, он помогает слушателю-читателю правильнее и глубже понять произведение данного автора.

Сложной проблемы слушателя-читателя, его хронотопического положения и его обновляющей произведение роли (в процессе жизни произведения) мы в данной работе касаться не будем; укажем только, что всякое литературное произведение обращено вне себя к слушателю-читателю и в какой-то мере предвосхищает его возможные реакции.

* * *

В заключение мы должны коснуться еще одной важной проблемы — проблемы границ хронотопического анализа. Наука, искусство и литература имеют дело и со смысловыми моментами, которые как таковые не поддаются временным и

пространственным определениям. Таковы, например, все математические понятия: мы их используем для измерения пространственных и временных явлений, но сами они как таковые не имеют временно-пространственных определений; они — предмет нашего абстрактного мышления. Это — абстрактно-понятийное образование, необходимое для формализации и строго научного изучения многих конкретных явлений. Но смыслы существуют не только в абстрактном мышлении, — с ними имеет дело и художественное мышление. Эти художественные смыслы также не поддаются временно-пространственным определениям. Более того, всякое явление мы как-то о с м ы с л и в а е м, то есть включаем его не только в сферу временно-пространственного существования, но и в смысловую сферу. Это осмысление включает в себя и момент оценки. Но вопросы о форме бытия этой сферы и о характере и форме осмысливающих оценок — вопросы чисто философские (но, разумеется, не метафизические), обсуждать которые мы здесь не можем. Здесь же нам важно следующее: каковы бы ни были эти смыслы, чтобы войти в наш опыт (притом социальный опыт), они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять з н а к о в у ю форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.). Без такого временно-пространственного выражения невозможно даже самое абстрактное мышление. Следовательно, всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов.

* * *

Как мы уже говорили в начале наших очерков, изучение временных и пространственных отношений в произведениях литературы началось только совсем недавно, причем изучались преимущественно временные отношения в отрыве от необходимо связанных с ними пространственных отношений, то есть не было последовательно хронотопического подхода. Насколько такой подход, предложенный в нашей работе, окажется существенным и продуктивным, может определиться только в дальнейшем развитии литературоведения.

1937–1938[22].

[22] «Заключительные замечания» написаны в 1973 г.

Разрозненные листы к «Формам времени и хронотопа...»

1

Мы говорим в нашей работе о хронотопе изображенного в романе мира, изображенных событий, но есть еще авторский изображающий хронотоп, из которого смотрит автор, находясь в нем, и хронотоп слушателя или читателя, хронотопы событий изображения и слушания-чтения. Эти три хронотопа существенно различны, но и существенно связаны между собой, иногда взаимооoбусловлены (не сливаясь). Этих хронотопов и их сложных взаимоотношений мы коснемся в самом конце нашей работы (наших очерков).

Историческая инверсия и чисто композиционная инверсия в порядке рассказа, в событии рассказа (начинать с конца или с середины).

Начало и конец рассказанного (изображенного) события и начало и конец рассказа (изображения) об этом событии — это совершенно разные события, лежащие в разных мирах и, прежде всего, в разных хронотопах: в хронотопе героев и в хронотопе автора (рассказчика) и в хронотопе слушателя (или читателя). Очень сложное взаимоотношение этих трех хронотопов (в хронотоп автора входит хронотоп слушателя, который автор старается предвосхитить и к которому он обращается своим рассказом). Очень существенное различие между рассказом (эпической песней, сказкой, бытовым рассказом, вообще дописьменными жанрами) и рукописью и особенно книгой для чтения (роман).

Проблема автора. Знаки и персона создателя их. Можно ли растворить персону в особом (индивидуальном) комплексе знаков.

2

Так, мы довольно четко прощупываем хронотоп певца и слушателя в членении древних эпических песен или хронотоп рассказывания в сказках, в некоторых лирических жанрах (в античной лирике и др.) Этот хронотоп лежит вне изображенного мира, но входит в произведение. Особенно наглядно взаимосвязи и раз-

личия (неслиянности) мы наблюдаем в театрально-зрелищных жанрах: пространство и время изображенного мира и пространство сцены. Актер в роли и актер-исполнитель. Кому мы аплодируем. Два события и их сложное взаимоотношение.

Изображающее и изображенное время. Начало и конец изображенного события и начало и конец рассказа. Здесь особенно четко раскрывается взаимосвязь хронотопов. Изображение одновременных событий (в эпосе).

Точка зрения автора: откуда он смотрит на изображенные события. Точка зрения от автора (от себя) все равно расположена относительно изображенного события. Автор все время обращен к изображенному миру и слушателю-читателю (предвосхищаемому и реальному).

Переход к значению и смыслу.

Обращенность произведения и выход за пределы текста. Проблема контекста.

Но в вопрос хронотопа входит пространственная и временная позиция автора.

3

Автор входит в открытое смысловое единство произведения.

Произведение как предмет художественного создания и художественного восприятия (слушателя-читателя).

Читатель находится в том же мире, где и автор, он так же находится на касательной к изображенным в нем хронотопам и встречается здесь с автором-творцом. Произведение всегда обращено к читателю, и оно предвосхищает его.

Для более полного ответа на вопрос о том, где находится автор-творец и откуда он смотрит и понимает изображенный мир, необходимо коснуться еще одной проблемы: значения и смысла. Значение и смысл сами по себе не имеют временных и пространственных определений. Значение — это образующее смысла, выделимый элемент смысла. Высказывание имеет смысл, отдельное, входящее в него, слово имеет значение; вне смысла значение не существует. Но и значение и смысл существуют только, если они находят временно-пространственное выражение; иероглиф, слово языка, произнесенное или слышимое, математический знак или формула. Но вообще всё существующее в пространстве и времени имеет значение и смысл, всё может быть осмыслено.

4

Мир (хронотоп) как окружение героев и мир (хронотоп) как кругозор автора.

Единство автора многих произведений, т. е. единство творчества писателя в его целом. Это не внелитературное единство человека, а единство творца. Это (высшее) единство автора нельзя понять с точки зрения чистого структурализма.

Необходимо на новом уровне вернуться к идее романтической иронии, освободив ее от субъективизма. Невозможно ограничить и завершить автора, превратить его из energeia в эргон. Автор не может стать образом, не может стать и завершенным понятийным определением. Но он обращен не к себе и не в себя, а вовне. Он весь вовне. Каждым значащим моментом своего произведения он к кому-то обращается, к кому-то повернут (вовне), т. е. участвует в диалоге. Изъять из диалога и сделать чисто монологическим и замкнутым в себе произведение нельзя. Да и любой читатель или слушатель — заинтересованный участник диалога. Если монолог имеет слушателя, то уже нет монолога. Но ведь предвосхищаемый слушатель (читатель) всегда есть. Всякое слово обращено, и не к другим словам контекста, а вне его. Внутренние и внешние связи текста. Каждый текст предполагает чужой, повернутый к нему диалогически контекст. Свое слово не может существовать без чужого слова.

Создаются сложнейшие взаимоотношения между хронотопами: изображенными, авторскими, читательскими и слушательскими.

5

Игра времен (и хронотопов) внутри изображаемого мира: начинать с конца или с середины, забегание вперед (особенно своеобразно у Фолкнера), возвращение назад. Это игра рассказчика или автора, не нарушающая объективное время изображенного хронотопа.

Необходимо различать архитектоническое время (хронотоп) и композиционное время рассказа или изображения. Сложение этих времен и интерференция.

Первое появление персонажа (т. е. первая встреча его с читателем). Выход и уход персонажей со сцены. Сцена как особый хронотоп, где скрещиваются изображаемое пространство-время (т. е. изображаемый в пьесе хронотоп) с пространством и временем изображающим. Хронотоп игры актера. Этот универсальный хронотоп встречи в определенных жанровых разновидностях и в отдельных произведениях получает конкретное пространственно-временное наполнение.

6

Конститутивный для всякого романа (для романного жанра по его природе) контакт с незавершенной современностью.

Это не родной и не чужой мир, но это мир, в котором и мы живем, в котором и мы могли бы пережить все эти приключения, и эти люди такие же, как и мы, приватные люди, это не эпические герои, нам недоступные («богатыри, не вы»). Контакт с незавершенной современностью (автора и читателя) здесь уже намечается. Мир этот открыт, а не завершен и не закрыт, как в эпосе. Он только формально закончен в фабульном отношении, только для данных героев, но сам мир остается таким, каким был. И это авантюрное время включено в наше время (а не отделено от него, как в эпосе).

Быт (низкий) еще более сближает изображенный мир с нами, с нашим миром (т. е. с миром автора и читателей). Снижение до уровня современности здесь подчеркнуто.

Универсальность мотива встречи. Комплекс этого мотива (его окружение): разлука, бегство (чтобы избежать страшной встречи), обретение, брак и т. п.

Встреча в других сферах: жизненно-бытовой, религиозной — христианское, буддийское и магометанское священное писание, в обряде, в философии (Шелер, Бубер), официальных общественных и государственных церемониях (тоже требующих выбора и подготовки определенного места для встречи, в отличие от бытовой случайной встречи на улице, например).

Метафоричность и полуметафоричность. Превращение мотива встречи в символ.

Композиционное значение встречи. Театральная встреча.

Хронотоп большой дороги. Дорожные встречи. Неразделимое время-пространство в хронотопе дороги.

Хронотоп у Достоевского и Толстого. Хронотоп улицы. Хронотоп природы. Хронотоп кладбища и могилы (Юнг и кладбищенская поэзия). Хронотоп наполненного мига (предельно сжатого времени) у Достоевского, отчасти и у Вергинии Вульф.

7

Время творящего автора не ограничено настоящим, отходит в неограниченное будущее. Неограниченно в нем и пространство: он творит и для ближнего и для дальнего. Метафорически можно сказать, что он находится в четвертом измерении, объемлющем три измерения. Хронотоп творящего автора в этом отношении подобен хронотопу воображения и мечты.

В конце нашего анализа романного времени мы уточним и разовьем нашу концепцию хронотопа.

Чрезвычайная многоаспектность реальной жизни произведения.

Видящий глаз и видимое им. Сам видящий глаз в видимое им не входит и не составляет его части. Он — вне его, он — в другом времени и пространстве.

Типы или жанровые разновидности античного романа.

Мы рассматриваем не только романы, получившие большую или меньшую жанровую определенность, но и различные мелкие произведения, подготовлявшие роман, а также и такие, которые в более поздние эпохи отразили на себе могущественное воздействие романного начала.

Дать краткое вступление к анализу доклассового фольклора (только в отношении хронотопа).

Относительная типологическая устойчивость романных хронотопов, позволяющая дать более существенную классификацию разновидностей этого жанра.

Предроманный жанр «менипповой сатиры» мы рассматриваем в другой работе.

8

Человек из народа. Хронотопы времен года. Хронотопы дня и ночи. Урбанистический хронотоп в поэзии Некрасова («В столицах шум...»)

Современный технический переворот (техническая революция) и недосягаемые для него глубинные пласты культуры (и

духа). Природа — и земная и космическая — показала свои несломленные когти в современном экологическом кризисе; он заставил по-новому оценить время (отказ от веры в безграничный прогресс).

Устремленность научных, философских и вообще идеологических исканий вниз. Фрейдизм (подсознательное при непонимании надсознательного; согласие на смерть дает надсознание, не «оно», а «Он»). История и философия культуры (архетипы, Леви-Стросс и др.)

Гуманитарные науки как бы забыли о существовании и значении пространства и времени (между тем как ни одна физическая формула не обходится без S и t), отвлекаются от непосредственной пространственно-временной данности предмета гуманитарных наук.

Насколько существенен (продуктивен или бесплоден) для литературоведения наш аспект, предлагаемый в настоящих очерках, может показать только дальнейшее развитие нашей (литературоведческой) науки.

Романтическая и идеалистическая закваска гуманитарных наук (они сложились в лоне романтизма и идеализма); от этой закваски только теперь они начинают освобождаться.

Последнее безысходное отчаяние Распятого («почто Ты меня покинул»). Это предельное отчаяние горше, страшнее всех физических мук. Но если бы не было этого отчаяния, если бы уверенность в своем богосыновстве была бы монолитной (как у погибающего за родину, за революцию и т. п.), то искупдение не могло бы состояться, чаша не была бы испита до конца, вочеловечение не было бы полным. Это глубоко человеческое отчаяние. Религии страдающих и умирающих богов, существовавшие до христианства и подготовившие его (тень от креста, бросаемая назад, на дохристианское прошлое), этого момента (предельного отчаяния) еще не было.

9

Смысловые моменты подобны вневременным и внепространственным величинам (моментам), но без их абстрактности. Мы их мыслим и в известном смысле созерцаем (интуируем), не применяя временных и пространственных отношений. Но для того чтобы эти смыслы могли войти в наш опыт (притом не в мнимо-индивидуально-единственное сознание, а в социальный опыт),

они должны войти в наш временно-пространственный мир, должны найти какое-нибудь временно-пространственное выражение, т. е. принять знаковую форму. Без этого мы не могли бы вступить с ними в контакт. Без такого воплощения невозможно даже самое абстрактное мышление.

Всё временно-пространственное бытие (и не только знаковое) всегда значит больше, чем оно есть, т. е. оно имеет не только существование, но и смысл.

Встреча с вневременными значениями и смыслами, как всякая встреча, возможна только во времени и пространстве (пусть с «таинственным иероглифом», или с современным текстом, или с математической формулой).

Кроме хронотопа изображенного мира есть еще то реальное время-пространство, в котором существует данное словесное произведение и в котором оно воспринимается (исполнителями, т. е. певцами, рассказчиками, слушателями и читателями). Произведение воспринимается как звучащее определенное время в определенном пространстве (или звучит потенциально при немом чтении). Развитие устных жанров (деление на песни, на части). Здесь и появляется хронотопическое деление на части, сохраняемое и в рукописи и в печатных книгах. Книги-свитки (разворачиваемые) и книги-кодексы (чтение страниц). Это в реальном хронотопе. Но есть еще хронотоп рассказывания или письменного изображения (начало и конец, игра временем и т. п.). Это как бы промежуточный хронотоп. Смысловой хронотоп творчества и понимания. Этот хронотоп пограничен, понимание всегда предполагает контекст за пределами текста. Мы знаем только ближайшие контексты, не видим дальше своего носа. Проблема далекого контекста. Кэте Фридеманн. «Проблемы композиции» Б. А. Успенского. Проблема временной позиции рассказчика (в пределах изображенного хронотопа).

10

Позиция автора-рассказчика находится на границах изображенного и изображающего мира. Автор входит в хронотоп рассказчика или одного из героев и ведет рассказ с позиций этого рассказчика или героя. Но если и нет такого посредника, то рассказ «от автора» строится в хронотопе изображаемого мира; автор как бы на касательной к нему.

Хронотоп порога и хронотоп кризиса. Хронотоп мгновения и биографический. Хронотоп жизненной длительности. Хронотоп Гоголя в книге Андрея Белого. Индивидуальность и социальность хронотопа. Переход из одного хронотопа в другой (бегство из города в деревню, на лоно природы или к простым людям). Противопоставление хронотопов: Некрасов. Социальная и индивидуальная конкретизация хронотопа. Хронотоп палубы и вагона третьего класса как место встреч (связанное с хронотопом дороги, отчасти улицы). Ночной хронотоп. Хронотоп задушевных бесед, исповедей и признаний. Хронотоп размышлений и внутренних переживаний (диван, кресло, прогулка (у Руссо) и др.). «Смертный одр» как хронотоп (исповеди). Хронотоп весны, осени; лирически-эмоциональные тона хронотопа.

Хронотопы времен года, их пространственное наполнение и их эмоционально-ценностная окраска.

Проблема изображения непрерывного и [illegible] речевого потока от Бергсона до Джеймса Джойса.

Жанр и проблема формы целого.

Теория механического возникновения романа из сборника новелл. [illegible]

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ РОМАННОГО СЛОВА

I

Стилистическое изучение романа началось очень недавно. Классицизм XVII и XVIII вв. не признавал роман самостоятельным «поэтическим» жанром и относил его к смешанным риторическим жанрам. Первые теоретики романа — Юэ[1], Виланд[2], Бланкенбург[3] и романтики (Фр. Шлегель, Новалис) почти вовсе не касались стилистических вопросов[4]. Во второй половине XIX века начинается обостренный интерес к теории романа как ведущего европейского жанра[5], но изучение сосредоточивается почти исключительно на вопросах композиции и тематики[6]. Вопросы стилистики задевались лишь попутно и трактовались совершенно беспринципно[7].

---

[1] Huet «Traité de l'origine des Romans», 1670 г. (проблема греческого романа и романа барокко).

[2] В известном предисловии к «Агатону», 1766–67 гг.

[3] «Versuch über den Roman» (1774 г., вышла анонимно).

[4] Романтики утверждали, что роман — смешанный жанр (смешение стихов и прозы), включающий в свой состав различные жанры (в частности — лирические), но романтики не сделали из этого утверждения стилистических выводов. См., например, Fr. Schlegel «Brief über den Roman»: «Ja, ich kann mir einen Roman kaum anders denken als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen».

[5] В Германии с ряда работ Шпильгагена (начали появляться с 1864 г.) и особенно с работы R. Riemann'а «Goethes Romantechnik» (1902 г.); во Франции главным образом по почину Брюнетьера и Лансона.

[6] К принципиальной проблеме многостильности и многопланности романного жанра близко подходят исследователи техники «обрамления» («Rahmenerzählung») в художественной прозе (Moritz Goldstein и др.) и роли рассказчика в эпосе (Käte Friedemann); но в стилистическом плане проблема эта осталась неразработанной.

[7] Укажем, как характерный пример, неоднократно переиздававшийся сводный труд Heinrich Keiter und Tony Kellen: «Der Roman (Theorie und Technik des Romans und der erzhälenden Dichtung nebst einer geschichtlichen Einleitung)»; здесь вопросам стилистики романа уделено

За последние два десятилетия положение изменилось довольно резко: появилось немало работ по стилистике отдельных романистов и отдельных романов. Работы эти часто богаты ценными наблюдениями[8]. Но особенности романного слова, стилистический specificum романного жанра, остаются нераскрытыми. Более того, даже самая проблема этого specificum'а со всею принципиальностью до сих пор еще не была поставлена. Наблюдаются пять типов стилистического подхода к романному слову:

1) анализируются только авторские «партии» в романе, т. е. только прямое авторское слово (более или менее правильно выделенное), с точки зрения обычной прямой поэтической изобразительности и выразительности (метафоры, сравнения, лексикологический отбор и т. п.);

2) стилистический анализ романа как художественного целого подменяется нейтральным лингвистическим описанием языка романиста[9];

3) в языке романиста отбираются элементы, характерные для того художественно-литературного направления, к которому отнесен данный романист (для романтизма, натурализма, импрессионизма и т. п.)[10];

4) в языке романа ищут выражение индивидуальности автора, т. е. анализируют его как индивидуальный стиль данного романиста[11];

три небольших раздела — всего тридцать страниц из пятисот; наполнены эти страницы самыми банальными рассуждениями и завершаются общим утверждением, что «эпический романный стиль должен отличаться ясностью и наглядностью» (стр. 427).

[8] Особую ценность представляет работа H. Hatzfeld'a «"Don Quijote" als Wortkunstwerk, die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn» (1927 г.).

[9] Такова, например, книга L. Sainean'a «La langue de Rabelais», I т. — 1922 г., II т. — 1923 г.

[10] Такова, например, книга Loesch'a «Die impressionistische Syntax der Goncourts» (1919 г.).

[11] Таковы стилистические работы фосслерианцев; особенно нужно отметить ценные по наблюдениям работы Leo Spitzer'a по стилистике Шарль-Луи Филиппа, Шарля Пеги и Марселя Пруста, собранные во втором томе книги «Stilstudien» (Bd. II, «Stilsprachen», 1928).

5) роман рассматривают как риторический жанр, и его приемы анализируются с точки зрения их риторической эффективности[12].

Все пять типов стилистического анализа в большей или меньшей степени отвлекаются от особенностей романного жанра, от специфических условий жизни слова в романе. Они берут язык и стиль романиста не как язык и стиль р о м а н а, а либо как выражение определенной художественной индивидуальности, либо как стиль определенного направления, либо, наконец, как явление общего поэтического языка. Художественная индивидуальность автора, литературное направление, общие особенности поэтического языка, особенности литературного языка определенной эпохи все время заслоняют от нас самый ж а н р с его специфическими требованиями к языку и с особыми возможностями, которые он языку открывает. В результате в большинстве работ о романе сравнительно мелкие стилистические вариации — индивидуальные или направленческие — совершенно закрывают от нас большие стилистические линии, определяемые развитием романа как особого жанра. Между тем в условиях романа слово живет совсем особою жизнью, которую нельзя понять с точки зрения стилистических категорий, сложившихся на основе поэтических жанров в узком смысле.

Отличия романа и некоторых близких к нему форм (о них мы будем говорить особо) от всех остальных жанров — жанров поэтических в узком смысле слова — настолько существенны и принципиальны, что всякие попытки перенести на роман понятия и нормы поэтической образности обречены на неудачу. Поэтическая образность в узком смысле, хотя и есть в романе (преимущественно в прямом авторском слове), имеет второстепенное для романа значение. Более того, прямая образность эта очень часто приобретает в романе совсем особые — не прямые функции. Вот, например, как характеризует Пушкин поэзию Ленского:

Он п е л любовь, любви послушный,
И песнь его была я с н а,
Как мысли девы простодушной,
Как сон младенца, как луна...

---

[12] На этой точке зрения стоит книга В. В. В и н о г р а д о в а «О художественной прозе» (1930).

(следует развитие последнего сравнения).

Поэтические образы (именно — метафорические сравнения), изображающие «песнь» Ленского, вовсе не имеют здесь прямого поэтического значения. Их нельзя понимать как непосредственные поэтические образы самого Пушкина (хотя формально характеристика дана от автора). Здесь «песнь» Ленского сама себя характеризует, на своем языке, в своей поэтической манере. Прямая пушкинская характеристика «песни» Ленского — она есть в романе — звучит совершенно иначе:

Так он писал — темно и вяло...

В приведенных же выше четырех строках звучит песнь самого Ленского, его голос, его поэтический стиль, но они пронизаны здесь пародийно-ироническими акцентами автора; они поэтому и не выделены из авторской речи ни композиционно, ни грамматически. Перед нами действительно образ песни Ленского, но не поэтический в узком смысле, а типично романный образ: это — образ чужого языка, в данном случае образ чужого поэтического стиля (сентиментально-романтического). Поэтические же метафоры этих строк («как сон младенца», «как луна» и др.) вовсе не являются здесь первичными средствами изображения (какими они были бы в прямой серьезной песне самого Ленского), — они сами становятся здесь предметом изображения, именно — пародийно-стилизующего изображения. Этот романный образ чужого стиля (с входящими в него прямыми метафорами) в системе прямой авторской речи (которую мы постулируем) взят в интонационные кавычки, именно — пародийно-иронические. Если мы отбросим эти интонационные кавычки и будем воспринимать употребленные здесь метафоры как прямые изобразительные средства самого автора, то мы разрушим романный образ чужого стиля, т. е. именно тот образ, который и строил здесь Пушкин как романист. От постулируемого нами прямого слова самого автора изображенный поэтический язык Ленского очень далек: он служит только предметом изображения (почти как вещь), сам же автор с его помощью ничего существенного не изображает; автор как бы полностью вне языка Ленского (только его пародийно-иронические акценты проникают в этот «чужой язык»).

Но вот другой пример из «Онегина»:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований,
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

Можно было бы думать, что перед нами прямая поэтическая сентенция самого автора. Но уже следующие строки:

Все это часто придает
Большую прелесть разговору, —

(условного автора с Онегиным) бросают легкую объектную тень на эту сентенцию. Хотя она входит в авторскую речь, но построена она в районе действия онегинского голоса, в онегинском стиле. Перед нами снова романный образ чужого стиля. Но построен он несколько иначе. Все образы этого отрывка являются предметом изображения: они изображаются как онегинский стиль, как онегинское мировоззрение, в этом отношении они подобны образам песни Ленского. Но, в отличие от этой последней, образы приведенной сентенции, будучи предметом изображения, в то же время и сами изображают, точнее — выражают авторскую мысль, ибо автор с нею в значительной мере солидарен, хотя и видит ограниченность и неполноту онегинско-байронического мировоззрения и стиля. Таким образом, автор (т. е. постулируемое нами прямое авторское слово) гораздо ближе к онегинскому «языку», чем к «языку» Ленского: он уже не только вне его, но и в нем; он не только изображает этот «язык», но в известной мере и сам говорит на нем*. Автор видит ограниченность и неполноту еще

* Как человек не укладывается до конца в свое реальное положение, так и мир не укладывается до конца в слово о нем; всякий наличный стиль ограничен, приходится им пользоваться оговорочно.

Герой находится в зоне возможной беседы с ним, в зоне диалогического контакта.

В зоне контакта до конца раскрывается диалогическая, за рамку выходящая, диалогичность слова.

Формы передачи чужой речи по сферам культуры и по жанрам и типы отношений к ней (по рукописи).

модного онегинского языка-мировоззрения, видит его смешное, отъединенное и искусственное лицо («Москвич в гарольдовом плаще», «Слов модных полный лексикон», «Уж не пародия ли он?»), но в то же время целый ряд существенных мыслей и наблюдений он может выразить только с помощью этого «языка», несмотря на его историческую обреченность как целого. Такой образ чужого языка-мировоззрения, одновременно и изображенного и изображающего, чрезвычайно типичен для романа; к этому именно типу относятся величайшие романные образы (например, образ Дон Кихота). Входящие в состав такого образа прямые поэтические (в узком смысле) изобразительные и выразительные средства сохраняют это свое прямое значение, но они в то же время «оговорены», овнешнены, показаны в своей исторической относительности, ограниченности, неполноте, они, так сказать, самокритичны в романе. Они и освещают мир, и сами освещены.

Изображая оговоренно-говорящий образ онегинского «языка» (языка направленческо-миросозерцательного), автор далеко не нейтрален в отношении этого образа: он в известной мере полемизирует с этим языком, оспаривает его, кое в чем оговорочно соглашается с ним, спрашивает его, прислушивается к нему, но вместе с тем и высмеивает его, пародийно утрирует и т. п., другими словами, автор находится в диалогическом отношении с языком Онегина; автор действительно беседует с Онегиным, и эта беседа — существенный конститутивный момент как всего романного стиля, так и образа языка Онегина. Автор изображает этот язык, беседуя с ним, беседа входит вовнутрь образа языка, диалогизует этот образ изнутри. И таковы все существенные романные образы: это — внутренне-диалогизованные образы чужих языков, стилей, мировоззрений (неотделимых от конкретного языкового, стилистического воплощения). Господствующие теории поэтической образности совершенно бессильны при анализе этих сложных внутренне-диалогизованных образов языков.

Анализируя «Онегина», можно без особого труда установить, что, кроме образов языка Онегина и языка Ленского, есть еще сложный и в высшей степени глубокий образ языка Татьяны, в основе которого лежит своеобразное внутренне-диалогизованное сочетание мечтательно-сентиментального, ричардсоновского языка «барышни уездной» с народным языком няниных ска-

---

Проблема цитаты в средние века.

Собеседование как основа сократического диалога.

зок и бытовых рассказов, крестьянских песен, гаданий и т. п. Ограниченное и почти смешное, старомодное, в этом языке сочетается с безгранично серьезной и прямой правдой народного слова. Автор не только изображает этот язык, но и весьма существенно говорит на нем. Значительные и существенные части романа даны в зоне голоса Татьяны (эта зона, как и зоны других героев, ни композиционно, ни синтаксически не обособлена в авторской речи, это — чисто стилистическая зона).

Кроме зон героев, захвативших значительную часть авторской речи в романе, мы найдем в «Онегине» отдельные пародийные стилизации направленческих и жанровых языков эпохи (например, пародия на неоклассический эпический зачин, пародийные эпитафии и т. п.). И самые лирические отступления автора далеко не лишены пародийно-стилизующих или пародийно-полемических моментов, в некоторой же своей части они входят в зоны героев. Таким образом, лирические отступления в романе со стилистической точки зрения принципиально отличны от прямой лирики Пушкина. Это — не лирика, это — романные образы лирики (и поэта-лирика). В результате при внимательном анализе почти весь роман распадается на образы языков, связанные между собою и с автором своеобразными диалогическими отношениями. Языки эти являются в основном направленческими, жанровыми и бытовыми разновидностями литературного языка эпохи, языка становящегося и обновляющегося. Все языки эти со всеми их прямыми изобразительными средствами становятся здесь предметом изображения, они показаны здесь как образы языков, образы характерно-типические, ограниченные и иногда почти смешные. Но в то же время изображенные языки эти в значительной мере и сами изображают. Автор участвует в романе (он вездесущ в нем) почти без собственного прямого языка. Язык романа — это система диалогически взаимоосвещающихся языков. Его нельзя описать и проанализировать как один и единый язык*.

---

* Планиметрическое и стереометрическое определение языка. Язык романа нельзя уложить в одной плоскости, вытянуть в одну линию. Это — система пересекающихся плоскостей. Языковой (словесно-идеологический) центр романа. Автора (как творца романного целого) нельзя найти ни в одной из плоскостей языка: он находится в организационном центре системы плоскостей. В «Онегине» ни одно слово не является прямым пушкинским словом в том безоговорочном смысле, как, например, в его лирике или в поэмах.

Остановлюсь еще на одном примере. Вот четыре отрывка из разных глав «Онегина»:

1) Так думал молодой повеса...

2) ...Младой певец
Нашел безвременный конец!..

3) Пою приятеля младого
И множество его причуд...

4) Что ж, если вашим пистолетом
Сражен приятель молодой...

Мы видим здесь в двух случаях церковнославянскую форму «младой» и в двух случаях русскую полногласную форму «молодой». Можем ли мы сказать, что обе формы принадлежат одному авторскому языку и одному авторскому стилю, а выбирается та или другая из них, скажем, «для размера»? Подобное утверждение было бы, конечно, дикостью. Между тем во всех четырех случаях речь авторская. Но анализ убеждает нас, что эти формы принадлежат к разным стилистическим системам романа.

Слова «младой певец» (второй отрывок) лежат в зоне Ленского, даны в его стиле, т. е. в несколько архаизованном стиле сентиментального романтизма. Нужно сказать, что и слова «петь» и «певец» в смысле «писать стихи» и «поэт» употребляются Пушкиным в зоне Ленского или других пародийных и объектных зонах (сам Пушкин на своем языке говорит про Ленского — «так он писал...»). Сцена дуэли и «плач» о Ленском («Друзья мои, вам жаль поэта...» и т. д.) в значительной части построены в зоне Ленского, в его поэтическом стиле, но все время вмешивается реалистический и трезвый авторский голос; партитура этой части романа довольно сложна и очень интересна.

Слова «пою приятеля младого» (третий отрывок) входят в пародийную травестию неоклассического эпического зачина.

Система жанров эпохи и система жанров данного писателя (Пушкина). Проблема сосуществования жанров.

Разные степени отстояния от авторского центра.

Требованиями пародийного травестирования объясняется и бесстильное сочетание архаического высокого слова «младой» с низким словом «приятель».

Слова «молодой повеса» и «приятель молодой» лежат в плоскости прямого авторского языка, выдержанного в духе фамильярно-разговорного литературного языка эпохи.

Таким образом, разные языковые и стилистические формы принадлежат к разным системам языка романа. Одного и единого языка и стиля в романе нет. Если бы мы уничтожили все интонационные кавычки, все разделы голосов и стилей, все разнообразные отстояния изображенных «языков» от прямого авторского слова, то мы получили бы бесстильный и бессмысленный конгломерат разнородных языковых и стилистических форм.

Белинский назвал роман Пушкина «энциклопедией русской жизни». Но это — не немая вещно-бытовая энциклопедия. Русская жизнь говорит здесь всеми своими голосами, всеми языками и стилями эпохи. Литературный язык представлен в романе не как единый, вполне готовый и бесспорный язык, — он представлен именно в его живой разноречивости, в его становлении и обновлении. Язык автора стремится преодолеть поверхностную «литературность» отмирающих, устаревших стилей и модных литературно-направленческих «языков» и обновиться за счет существенных элементов народного языка (однако не за счет грубого и вульгарного разноречия).

Роман Пушкина — это самокритика литературного языка эпохи, осуществляемая путем взаимоосвещения всех его основных направленческих, жанровых и бытовых разновидностей. Но, конечно, это не отвлеченно-лингвистическое взаимоосвещение: образы языков неотделимы от образов мировоззрений и их живых носителей — людей, мыслящих, говорящих и действующих в исторически и социально конкретной обстановке. Со стилистической точки зрения, перед нами сложная система образов языков эпохи, охваченная единым диалогическим движением, причем отдельные «языки» по-разному отстоят от объединяющего художественно-идеологического центра романа.

Стилистическое построение «Евгения Онегина» типично для всякого подлинного романа. Всякий роман в большей или меньшей степени есть диалогизованная система образов «языков», стилей, конкретных неотделимых от языка мировоззрений. Язык в романе не только изображает, но и сам служит предметом изображения. Романное слово всегда самокритично.

Этим роман принципиально отличается от всех прямых жанров — от эпической поэмы, лирики, строгой драмы. Все прямые изобразительные и выразительные средства этих жанров и самые жанры, входя в роман, становятся в нем предметом изображения, образами sui generis. В условиях романа всякое прямое слово — эпическое, лирическое, строго драматическое — в большей или меньшей степени объективируется, само становится ограниченным и — весьма часто — смешным в этой ограниченности образом.

Специфические образы языков и стилей, организация этих образов, их типология (они весьма разнообразны), сочетание образов языков в романном целом, переходы и переключения языков и голосов, их диалогические взаимоотношения — таковы основные проблемы стилистики романа. Стилистика прямых жанров, прямого поэтического слова почти ничего не дает нам для разрешения этих проблем.

Мы говорим о романном слове, потому что только в романе это слово может раскрыть все свои специфические возможности и достигнуть подлинной глубины. Но роман — сравнительно очень поздний жанр. Между тем непрямое слово, т. е. изображенное чужое слово, чужой язык в интонационных кавычках, обладает глубокою древностью, мы встречаем его уже на весьма ранних ступенях словесной культуры. Более того, задолго до появления романа мы находим богатый мир разнообразных форм, передающих, передразнивающих, изображающих под разными углами зрения чужое слово, чужую речь, чужой язык, в том числе и языки прямых жанров. Эти разнообразные формы подготовляют роман, а когда он уже создан, тяготеют к нему; внесте с романом они противостоят всем прямым жанрам.

Мы считаем, что два больших фактора подготовили и создали романное слово; один из них — смех, другой — многоязычие. Смех организовал древнейшие формы изображения языка, которые первоначально были не чем иным, как осмеянием чужого языка и чужого прямого слова. Многоязычие и связанное с ним взаимоосвещение языков подняли эти формы на новый художественно-идеологический уровень, на котором стал возможным романный жанр.

В настоящем докладе мы и рассмотрим оба этих фактора, подготовивших романное слово и романный жанр.

II

Одной из древнейших и распространеннейших форм изображения чужого прямого слова является пародия. В чем же своеобразие пародийной формы?

Вот, например, пародийные сонеты, которыми открывается «Дон Кихот». Хотя они и построены безукоризненно как сонеты, мы их ни в коем случае не можем отнести к сонетному жанру. Здесь они являются частью романа, но и изолированный пародийный сонет не относится к сонетному жанру. Форма сонета в пародийном сонете вовсе не жанр, т. е. не форма целого, а предмет изображения; сонет здесь — герой пародии. В пародии на сонет мы должны узнать сонет, узнать его форму, его специфический стиль, его манеру видеть, отбирать и оценивать мир, его, так сказать, сонетное мировоззрение. Пародия может изобразить и высмеять эти особенности сонета лучше или хуже, глубже или поверхностнее. Но перед нами во всяком случае не сонет, а образ сонета.

По тем же основаниям ни в коем случае нельзя относить к поэмному жанру пародийную поэму «Война мышей и лягушек». Это — образ гомеровского стиля. Именно этот стиль и является подлинным героем этого произведения. То же мы должны сказать и о «Virgil travesti» Скаррона. Нельзя относить к жанру проповеди «Sermons joyeux» XV века, к жанру молитв — пародийные «Pater noster» или «Ave Maria» и т. п.

Все эти пародии на жанры и жанровые стили («языки») входят в большой и разнообразный мир словесных форм, осмеивающих прямое серьезное слово во всех его жанровых разновидностях. Этот мир очень богат, гораздо богаче, чем это обычно принято думать. Самый характер и способы осмеяния весьма разнообразны, не исчерпываются пародированием и травестированием в узком смысле. Эти способы осмеяния прямого слова еще очень мало изучены. Общие представления о пародийно-травестирующем словесном творчестве сложились в науке на основе изучения поздних форм литературной пародии, вроде скарроновской «Энеиды» или «Роковой вилки» Платена, т. е. форм бедных, поверхностных и исторически наименее существенных. Обедненные и суженные представления о характере пародийно-травестирующего

слова переносят затем на богатейший и разнообразнейший мир пародийно-травестирующего творчества прошлых времен.

Удельный вес в мировом словесном творчестве пародийно-травестирующих форм чрезвычайно велик. Вот некоторые данные, свидетельствующие об их богатстве и об их особом значении.

Остановимся прежде всего на античности. Позднеантичная «литература эрудиции» — Авл Геллий, Плутарх (в «Moralia»), Макробий и в особенности Атеней — дает довольно богатые указания, позволяющие судить об объеме и особом характере пародийно-травестирующего творчества античности. Замечания, цитаты, ссылки и аллюзии этих эрудитов существенно дополняют тот разрозненный и случайный материал подлинного смехового творчества античности, который до нас дошел. Работы таких исследователей, как Дитерих, Рейх, Корнфорд и др., подготовили нас к более правильной оценке роли и значения пародийно-травестирующих форм в античной словесной культуре. Мы убеждаемся, что буквально не было ни одного строгого прямого жанра, не было ни одного типа прямого слова — художественного, риторического, философского, религиозного, бытового, — которые не получили бы своего пародийно-травестирующего двойника, своей комико-иронической contre-partie. Притом эти пародийные двойники и смеховые отражения прямого слова в ряде случаев были так же освящены традицией и так же каноничны, как и их высокие прообразы.

Коснусь проблемы так называемой «четвертой драмы», т. е. сатировой драмы. Эта драма, следовавшая за трагической трилогией, в большинстве случаев разрабатывала те же сюжетно-мифологические мотивы, что и предшествующая ей трилогия. Она была, таким образом, пародийно-травестирующей contre-partie особого рода к трагической обработке соответствующего мифа: она показывала тот же миф в другом аспекте.

Эти пародийно-травестирующие контробработки высоких национальных мифов были так же узаконены и каноничны, как и их прямая трагическая обработка. Все трагики — Фриних, Софокл, Еврипид — были и творцами сатировых драм, а самый серьезный и пиететный из них, эпопт элевсинских мистерий Эсхил, считался греками величайшим мастером сатировой драмы. Из фрагментов сатировой драмы Эсхила «Собиратель костей» мы видим, что эта драма давала пародийно-травестирующее изображение событий и героев Троянской войны, именно эпизод ссоры Одиссея с

Ахиллом и Диомедом, причем в голову Одиссея был брошен вонючий ночной горшок.

Нужно сказать, что образ «комического Одиссея», являвшийся пародийной травестией его высокого эпико-трагического образа, был одной из популярнейших фигур сатировой драмы, древнего дорического фарса, доаристофановской комедии, ряда маленьких комических эпопей, пародийных речей и диспутов, которыми так богата была античная комика (особенно в южной Италии и Сицилии). Характерна та особая роль, которую сыграл в образе «комического Одиссея» мотив безумия: Одиссей, как известно, надел на себя шутовской, дурацкий колпак (pileus) и запряг в свой плуг лошадь и быка вместе, симулируя безумие, чтобы уклониться от участия в войне. Мотив безумия переключал образ Одиссея из высокого прямого плана в комический и пародийно-травестирующий план[13].

Но самой популярной фигурой сатировой драмы и других форм пародийно-травестирующего слова была фигура «комического Геракла». Геракл — могучий и простодушный слуга слабого, трусливого и лживого царя Эврисфея, победивший в борьбе смерть и спустившийся в загробное царство, Геракл — чудовищный обжора, весельчак, пьяница и драчун, и особенно — безумный Геракл, — вот мотивы, определившие комический аспект этого образа. Героизм и сила сохраняются в этом комическом аспекте, но сочетаются со смехом и с образами материально-телесной жизни.

Образ комического Геракла был чрезвычайно популярен не только в Греции, но и в Риме, а позже — в Византии (здесь он стал одной из центральных фигур игры марионеток). Еще недавно этот образ был жив в турецкой теневой игре «Карагез». Комический Геракл — один из глубочайших народных образов веселого и простого героизма, имевших огромное влияние на всю мировую литературу.

«Четвертая драма», н е о б х о д и м о восполняющая трагическую трилогию, и такие фигуры, как «комический Одиссей» и «комический Геракл», говорят нам о том, что литературное сознание греков не усматривало в пародийно-травестирующих переработках национального мифа никакой особой профанации или кощунства. Характерно, что греки нисколько не смущались приписывать самому Гомеру создание пародийного произведения

---

[13] См.: J. S c h m i d t. Ulixes comicus.

«Война мышей и лягушек». Гомеру же приписывалось и комическое произведение (поэма) про дурака Маргита. Любой и каждый прямой жанр, любое и каждое прямое слово — эпическое, трагическое, лирическое, философское — может и должно само стать предметом изображения, пародийно-травестирующего «передразнивания». Такое «передразнивание» как бы отрывает слово от предмета, разъединяет их, показывает, что данное прямое жанровое слово — эпическое или трагическое — односторонне, ограничено, не исчерпывает предмета; пародирование заставляет ощутить те стороны предмета, которые в данный жанр, в данный стиль не укладываются. Пародийно-травестирующее творчество вносит постоянный корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное, противоречивее и разноречивее, чем это может вместить высокий и прямой жанр*. Античная пародия лишена нигилистического отрицания. Ведь пародируются вовсе не герои, пародируется не Троянская война и ее участники, а их эпическая героизация, не Геракл и его подвиги, а их трагическая героизация. В насмешливо-веселые кавычки берутся самый жанр, стиль, язык, и берутся они на фоне не укладывающейся в их рамки противоречивой реальности. Прямое серьезное слово, ставшее смеховым образом слова, раскрывается в своей ограниченности и неполноте, но оно вовсе не обесценивается. Поэтому и могли думать, что Гомер сам написал пародию на гомеровский стиль.

На материале римской литературы проблема «четвертой драмы» получает дополнительное освещение. Функции ее в Риме выполняли литературные ателланы. Когда, с эпохи Суллы, ателланы получили литературную обработку и законченный текст, их стали разыгрывать после трагедий в exodium'е. Так, ателланы Помпония и Новия разыгрывались после трагедий Акция (Accius). Между ателланами и трагедиями существовало строжайшее соответствие. Требование однородности серьезного и комического

---

* Древняя двутонность слова (слияние в нем хвалы с бранью). Высокие жанры однотонны, — четвертая драма и родственные жанры вносят корректив и восстанавливают полноту и универсальность слова.

Полнота явления включает в себя и верх и низ его, и перед и зад, и прошлое и будущее, и начало (рождение) и конец (смерть). Но в этой картине мира границы между отдельными явлениями проводятся иначе, иначе организована пространственная и временная форма.

материала на римской почве носило более строгий и последовательный характер, чем в Греции. Позже в exodium'е трагедий вместо ателлан игрались мимы; они также, по-видимому, травестировали материал предшествующей трагедии.

Стремление сопровождать всякую трагическую (вообще серьезную) обработку материала его параллельной комической (пародийно-травестирующей) обработкой нашло свое отражение и в изобразительных искусствах римлян. Например, на так называемых «консульских диптихах» налево изображается обычно комическая сцена в гротескных масках, а направо — трагическая сцена. Аналогичное противопоставление изображений наблюдается и в помпеянской стенной живописи. Дитерих, который использовал помпеянскую живопись для разрешения проблемы античных комических форм, описывает, например, две такие фрески, расположенные друг против друга: на одной изображена Андромеда, спасаемая Персеем, на противоположной изображена голая женщина, купающаяся в пруду и обвитая змеей, на помощь к ней устремляются крестьяне с палками и каменьями[14]. Это — очевидная пародийная травестия первой мифической сцены. Сюжет мифа перемещен в сугубо прозаическую действительность; сам Персей замещен крестьянами с деревенским оружием (сравните: рыцарский мир Дон Кихота, переведенный на язык Санчо).

Из ряда источников, в частности из XIV книги Атенея, мы узнаем о существовании громадного мира разнороднейших пародийно-травестирующих форм; мы узнаем, например, о выступлениях фаллофоров и дейкелистов, которые, с одной стороны, травестировали общенациональные и местные мифы, а с другой — передразнивали характерно-типические «языки» и речевые манеры чужеземных врачей, сводников, гетер, крестьян, рабов и т. п. Особенно богатым и разнообразным было пародийно-травестирующее творчество нижней Италии. Здесь процветали шуточные пародийные игры и загадки, пародийные ученые и судебные речи, процветали формы пародийных диалогов — агонов, одна из разновидностей которых составляла конструктивную часть греческой комедии. Слово здесь живет совершенно иною жизнью, чем в высоких прямых жанрах Греции.

---

[14] См.: A l b r e c h t D i e t e r i c h. Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele, 1897, стр. 131.

Напомним, что самый примитивный мим, т. е. самого низкого пошиба бродячий актер, всегда должен был обладать в качестве профессионального минимума двумя умениями: подражать голосам птиц и животных и передразнивать речь, мимику и жестикуляцию раба, крестьянина, сводника, школьного педанта, чужеземца. Таков и до сих пор еще ярмарочный балаганный актер-имитатор.

Мир римской смеховой культуры был не менее богат и разнообразен, чем греческий мир. Для Рима особенно характерна упорная живучесть ритуальных осмеяний. Общеизвестны узаконенные ритуальные осмеяния солдатами триумфатора; общеизвестен римский ритуальный смех на похоронах; общеизвестна узаконенная свобода мимического смеха; нет надобности распространяться о сатурналиях. Нам важны здесь не ритуальные корни этого смеха, — важна литературно-художественная продукция его, важна роль римского смеха в судьбах слова. Смех оказался таким же глубоко продуктивным и неумирающим созданием Рима, как и римское право. Этот смех пробился через толщу темной средневековой серьезности, чтобы оплодотворить величайшие создания ренессансной литературы; он и до сих пор еще продолжает звучать в ряде явлений европейского словесного творчества.

Литературно-художественное сознание римлян не представляло себе серьезной формы без ее смехового эквивалента. Серьезная прямая форма казалась только фрагментом, только половиною целого; полнота целого восстановлялась лишь после прибавления смеховой contre-partie этой формы. Все серьезное должно было иметь и имело смехового дублера. Как в сатурналиях шут дублировал царя, раб — господина, так и во всех формах культуры и литературы создавались такие же смеховые дублеры. Поэтому римская литература, в особенности — низовая, народная, создала необозримое количество пародийно-травестирующих форм: они наполняли мимы, сатиры, эпиграммы, застольные беседы, риторические жанры, письма, разнообразные явления народной низовой комики. Устная традиция (преимущественно) передала многие из этих форм средневековью, передала самый стиль и самую смелую последовательность римского пародирования. Смеяться и осмеивать европейская культура училась у Рима. Но громадное смеховое наследие Рима в письменной традиции дошло до нас в мизерном количестве: люди, от которых зависела передача этого наследства, были агеластами, они отбирали серьезное слово

и отвергали как профанацию его смеховые отражения, например, многочисленные пародии на Вергилия*.

Таким образом, античность рядом с великими образцами прямых жанров и прямого, безоговорочного слова создала целый богатый мир разнообразнейших форм, типов и вариаций пародийно-травестирующего, не-прямого, оговорочного слова. Наш термин «пародийно-травестирующее слово» далеко не выражает, конечно, всего богатства типов, вариаций и оттенков смехового слова. Но в чем же единство всех этих разнообразных смеховых форм и какое отношение имеют они к роману?

Одни из форм пародийно-травестирующего творчества прямо воспроизводят формы пародируемых ими жанров — пародийные поэмы, трагедии (например, «Трагоподагра» Лукиана), пародийные судебные речи и т. п. Это — пародии и травестии в узком смысле. В других случаях мы находим особые жанровые формы — сатирову драму, импровизованную комедию, сатиру, бессюжетный мим (вроде мимов Герода), бессюжетный диалог и др. Пародийные жанры, как мы уже говорили, не относятся к тем жанрам, которые они пародируют, т. е. пародийная поэма вовсе не есть поэма. Особые же жанры пародийно-травестирующего слова, вроде перечисленных нами, зыбки, композиционно не оформлены, лишены определенного и твердого жанрового костяка. Пародийно-травестирующее слово на античной почве было в жанровом отношении бесприютным. Все эти многообразные пародийно-травестирующие формы составляли как бы особый внежанровый или междужанровый мир. Но мир этот был объединен, во-первых, общностью цели: создать смеховой и критический корректив ко всем существующим прямым жанрам, языкам, стилям, голосам, заставить ощутить за ними иную, не уловленную ими противоречивую реальность. Во-вторых, все они объединены общностью предмета: этим предметом повсюду служит сам язык в его прямых функциях, он становится здесь образом

---

* Беспиететность романной формы, подготовленная смехом.

Смеховой дублер и был профанацией, но узаконенной ритуальной профанацией, восстанавливающей полноту. Она не уничтожала, а дополняла осмеиваем<ое> явление (его концом или началом).

Ни понятия, ни образа уничтожения это мировоззрение не знало (лишь категорию забвения — неполноты). Нигилизм — понятие новое. Переосмысление пародий (вообще смеха) с точки зрения нигилизма.

Пародии на ученость (Виргилий-грамматик).

языка, образом прямого слова. Следовательно, внежанровый или междужанровый мир этот внутренне объединен и являет собой даже своеобразную целостность. Каждое отдельное явление в нем — пародийный диалог, бытовая сценка, комическая буколика и т. п. — представляется как бы фрагментом некоторого единого целого. Целое же это представляется мне огромным романом — многожанровым, многостильным, беспощадно-критическим, трезво-насмешливым, отражающим всю полноту разноречия и разноголосицы данной культуры, народа и эпохи. В этом большом романе — зеркале становящегося разноречия — всякое прямое слово, в особенности слово господствующее, отражено как в той или иной степени ограниченное, характерно-типическое, стареющее, умирающее, созревшее для смены и обновления. И действительно, из этого большого целого пародийно-отраженных слов и голосов на античной почве готов был возникнуть роман как многожанровое и многостильное образование, но он не сумел вобрать в себя и использовать всего подготовленного материала образов языка. Я имею в виду «греческий роман», Апулея и Петрония. На большее рабовладельческий строй, по-видимому, не был способен.

Пародийно-травестирующие формы подготовляли роман в одном очень важном, прямо решающем, отношении. Они освобождали предмет от власти языка, в котором предмет запутался, как в сетях, они разрушали нераздельную власть мифа над языком, освобождали сознание от власти прямого слова, разрушали глухую замкнутость сознания в своем слове, в своем языке. Была создана та дистанция между языком и реальностью, которая являлась необходимым условием для создания подлинно реалистических форм слова.

Пародируя прямое слово, прямой стиль, прощупывая его границы, его смешные стороны, выявляя его характерно-типическое лицо, языковое сознание становилось в н е этого прямого слова и всех его изобразительных и выразительных средств. Создавался новый модус творческой работы с языком: творящий научается смотреть на него извне, чужими глазами, с точки зрения другого возможного языка и стиля. Ведь именно в свете другого в о з м о ж н о г о языка-стиля пародируется, травестируется, высмеивается данный прямой стиль. Творящее сознание стоит как бы на меже языков и стилей. Это — совсем особая позиция творящего сознания в отношении к языку. Аэд или рапсод совершенно иначе

ощущал себя в своем языке, в своем слове, чем творец «Войны мышей и лягушек» или творцы «Маргита».

Творящий прямое слово — эпическое, трагическое, лирическое — имеет дело с тем предметом, который он воспевает, изображает, выражает, и со своим языком, как единственным и вполне адэкватным орудием для осуществления его прямого предметного замысла. Этот замысел и его предметно-тематический состав неотделимы от прямого языка творящего: они родились и созрели в этом языке, в проникающем его национальном мифе, национальном предании. Позиция и направление пародийно-травестирующего сознания иные: оно направлено и на предмет, и на чужое пародируемое слово об этом предмете, слово, которое само становится при этом образом. Создается та дистанция между языком и реальностью, о которой мы уже говорили. Совершается превращение языка из абсолютной догмы, каким он является в пределах замкнутого и глухого одноязычия, в рабочую гипотезу постижения и выражения реальности.

Но такое превращение во всей его принципиальности и полноте может совершиться лишь при определенном условии, именно — при условии существенного м н о г о я з ы ч и я. Только многоязычие полностью освобождает сознание от власти своего языка и языкового мифа. Пародийно-травестирующие формы процветают в условиях многоязычия и только при нем способны подняться на совершенно новую идеологическую высоту.

Римское литературное сознание было существенно двуязычным. Чисто национальные латинские жанры, зачатые в одноязычии, захирели и не получили литературного оформления. Литературно-творческое сознание римлян с начала и до конца творило на фоне греческого языка и греческих форм. Уже при первых своих шагах латинское литературное слово оглядывалось на себя в свете греческого слова, г л а з а м и греческого слова; оно с самого начала было словом с оглядкой стилизаторского типа; оно как бы заключало себя в особые пиететно-стилизаторские кавычки.

Литературный латинский язык во всех его жанровых разновидностях создавался в свете греческого литературного языка. Его национальное своеобразие, присущее ему специфическое языковое мышление осознавались литературно-творческим сознанием так, как это было бы совершенно невозможно в условиях одноязычного существования. Ведь объективировать свой собственный язык, его внутреннюю форму, его миросозерцательное

своеобразие, его специфический языковой habitus можно только в свете другого, чужого языка, почти настолько же «своего», как и родной язык.

Н. Я. Марр в одной из своих работ, касаясь вопроса о скрещении языков как основном факторе становления и внутреннего развития языков, приводит следующую цитату из Виламовица Мёллендорфа (из его книги о Платоне): «Лишь знание языка с иным мышлением приводит к надлежащему пониманию собственного языка...»[15]. Не буду продолжать цитаты. Дело в ней идет прежде всего о чисто познавательном лингвистическом понимании своего языка, понимании, осуществляемом только в свете другого, чужого языка; но это положение не в меньшей степени распространяется и на литературно-творческое понимание языка в процессе художественной практики. Более того, в процессе литературного творчества взаимоосвещение с чужим языком освещает и объективирует именно миросозерцательную сторону своего (и чужого) языка, его внутреннюю форму, присущую ему ценностно-акцентную систему. Для литературно-творящего сознания в поле, освещенном чужим языком, выступает, конечно, не фонетическая система своего языка, не его морфологические особенности, не его абстрактный лексикон, — но именно то, что делает язык конкретным и не переводимым до конца мировоззрением, именно стиль языка как целого.

Для литературно-творящего двуязычного сознания (а таким и было сознание литературного римлянина) язык в его целом — свой-родной и свой-чужой — является конкретным стилем, а не отвлеченной лингвистической системой. Восприятие всего языка снизу доверху как стиля — несколько холодное и «овнешняющее» восприятие — было чрезвычайно характерно для литературного римлянина, Он и писал и говорил стилизуя, не без некоторой холодной отчужденности от своего языка. Поэтому предметная и экспрессивная прямота латинского литературного слова всегда несколько условна (как бывает условной всякая стилизация). Элемент стилизаторства присущ всем большим прямым жанрам римской литературы, есть он и в таком великом творении римлян, как «Энеида».

---

[15] См.: Н. Я. Марр « Основные достижения яфетической теории» в: «Этапы развития яфетической теории» (1933 г.), с. 202. См.: U. Wilamowitz-Moellendorf. Platon. 2 Auflage. Bd. 1, Berlin, 1920, S. 290.

Но дело не только в этом культурном двуязычии литературного Рима. Для начала римской литературы характерно триязычие. «Три души» жили в груди Энния. Но три души — три языка-культуры — жили в груди почти всех зачинателей римского литературного слова, всех этих переводчиков-стилизаторов, пришедших в Рим из Нижней Италии, где пересекались рубежи трех языков и культур — греческой, оскской и римской. Нижняя Италия была очагом специфической смешанной, гибридной, культуры и смешанных, гибридных, литературных форм. С этим триязычным культурным очагом существенно связано возникновение римской литературы: она рождалась в процессе взаимоосвещения трех языков — своего-родного и двух своих-чужих.

С точки зрения многоязычия Рим — только последний этап э л л и н и з м а, этап, завершившийся перенесением существенного многоязычия в варварский мир Европы и созданием нового типа средневекового многоязычия.

Эллинизм создал для всех причастных к нему варварских народов могучую освещающую чужеязыковую инстанцию. Эта инстанция сыграла роковую роль в отношении национальных прямых форм художественного слова: она заглушила почти все рожденные из глухих одноязычных глубин ростки национального эпоса и лирики, она сделала прямое слово варварских народов — эпическое и лирическое — полуусловным, полустилизованным словом. Но зато она исключительно благоприятствовала развитию всех форм пародийно-травестирующего слова. На эллинистической и римско-эллинистической почве была возможна максимальная дистанция между говорящим (творящим) и его языком и между языком и предметно-тематическим миром. Только в этих условиях возможно было и могучее развитие римского смеха.

Для эллинизма характерно сложное многоязычие. Восток, сам многоязычный и многокультурный, весь пересеченный переплетающимися рубежами древних культур и языков, был менее всего наивным одноязычным миром, пассивным в отношении греческой культуры. Восток сам был носителем древнего и сложного многоязычия. По всему эллинистическому миру были рассеяны центры, города, поселения, где непосредственно сожительствовали, своеобразно переплетаясь, несколько культур и языков. Вот, например, Самосата, родина Лукиана, сыгравшего в истории европейского романа такую громадную роль. Коренные жители Самосаты — сирийцы, говорившие на арамейском языке. Вся литературно образованная верхушка городского населения говори-

ла и писала по-гречески. Официальным языком администрации и канцелярий был латинский; все чиновники были римлянами, в городе стоял римский легион. Через Самосату проходила большая дорога (очень важная стратегически), по которой протекали «языки» Месопотамии, Персии и даже Индии. В этой точке пересечения культур и языков родилось и сформировалось культурное и языковое сознание Лукиана. Аналогичной была и культурно-языковая среда «африканца» Апулея и творцов греческих романов, в большинстве случаев эллинизованных варваров.

Эрвин Роде в своей книге по истории греческого романа[16] анализирует процесс разложения на эллинистической почве греческого национального мифа и связанный с этим процесс распадения и измельчания больших форм эпоса и драмы, возможных только на почве единого и целостного национального мифа. Проблем языка и стиля Роде почти вовсе не касается, роли многоязычия он не освещает. Для Роде греческий роман — продукт разложения и деградации больших прямых жанров. Отчасти это верно: все новое родится из смерти старого. Но Роде не диалектик. Нового-то он как раз и не видит. Он почти правильно определяет значение единого и целостного национального мифа для создания больших форм греческого эпоса, лирики и драмы. Но процесс разложения национального мифа, роковой для эллинских прямых одноязычных жанров, оказывается продуктивным для рождения и развития нового художественно-прозаического романного слова. Роль многоязычия в этом процессе смерти мифа и рождения романной трезвости исключительно велика. В процессе активного взаимоосвещения языков и культур язык стал чем-то совсем другим, изменилось самое качество его: вместо единого и единственного замкнутого птоломеевского языкового мира появился открытый галилеевский мир многих взаимоосвещающихся языков.

Но беда в том, что греческий-то роман очень слабо представляет это новое слово многоязычного сознания. Роман этот разрешил, в сущности, только проблему сюжета (и то частично). Был создан новый большой многожанровый жанр, включающий в себя и разного рода диалоги, лирические пьесы, письма, речи, описания стран и городов, новеллы и т. п. Это — энциклопедия жанров. Но многожанровый роман этот почти одностилен. Слово здесь — полуусловное, стилизованное слово. Характерная для

[16] См.: Erwin Rohde. Der griechische Roman und seine Vorläufer, 1876.

всякого многоязычия стилизаторская установка в отношении языка нашла здесь свое яркое выражение. Но есть здесь и полупародийные, травестирующие, иронические формы; их, вероятно, гораздо больше, чем это признают исследователи. Между полустилизованным и полупародийным словом границы бывают очень зыбкими. Ведь в стилизованном слове достаточно чуть-чуть подчеркнуть его условность, чтобы оно приобрело характер легкой пародийности и ироничности, оговорочности: это, собственно, не я говорю, я, может быть, сказал бы и иначе. Но образов языков, отражения разноречиво говорящей эпохи, в греческом романе почти нет. В этом отношении некоторые разновидности эллинистической и римской сатиры несравненно более «романны», чем греческий роман.

Мы должны несколько расширить понятие многоязычия. Мы говорили до сих пор о взаимоосвещении больших сложившихся и объединенных национальных языков (греческого, латинского), прошедших предварительно через длительный этап сравнительно устойчивого и спокойного одноязычия. Но мы видели, что уже и в классический период своего существования греки обладали богатейшим миром пародийно-травестирующих форм. Вряд ли такое богатство образов языка могло бы возникнуть в условиях глухого и замкнутого одноязычия*.

Нельзя забывать, что всякое одноязычие, в сущности, относительно. Ведь свой единственный язык не един: в нем всегда есть и пережитки и потенции иноязычия, более или менее резко ощущаемые творящим литературно-языковым сознанием**.

С точки зрения исторической (точнее — праисторической) всякий язык — гибрид. Нет чистых языков и нет чистых племен. В свете яфетидологических исследований обнаруживается полная относительность самого понятия «своего» в области языка, мышления и культуры. Академик Мещанинов очень остроумно доказывает эту относительность «своего» в применении к кор-

---

* Однотонный язык этикета и вежливости (его эпичность). Фамильярн<ая> речь и неприличие серьезного тона в светском обществе (частичное восстановление полноты).

Вечная борьба с однотонностью. Внеофициальные сферы речи посылают двутонность. Влияние однотонности на мысль и структуру образа.

** Но для говорящего сознания всегда существует «свой» и «чужой» язык. Разные степени «своего» и «чужого» (для сознания).

неслову[17]. Он показывает, как заимствованные слова в корнеслове данного народа постепенно освояются, утрачивают свою чуждость и становятся своими, внедряются в основной корнеслов данного народа. Если мы будем последовательно выделять из изучаемого языка данного народа сначала явно заимствованные слова, затем слова, утратившие дату заимствования, но имеющиеся в других языковых системах, затем вообще все слова, наличные своими эквивалентами в других группировках и т. д., — то в каждом языке останется весьма ограниченный запас, но и его легко будет признать за преемственно доставшийся корнеслов от исчезнувших языков, на почве которых создался данный исследуемый язык. Таким путем, в конечном итоге окажется, что «ни один язык не является собственником своего самостоятельного запаса слов, и что весь его корнеслов состоит из чуждых элементов». Таково заключение академика Мещанинова. Но, конечно, не только в отношении корнеслова, а и всех остальных форм языка можно утверждать такую же относительность «своего» и «чужого».

Яфетидология показывает исключительно важную роль скрещений и схождений в жизни языков. По учению Марра, язык, культура и мысль вообще впервые рождаются в процессе скрещения однословных племенных языков. На этой стадии жизни языков их, так сказать, внутренняя политика сливается с их политикой внешней: всякое изменение языка есть уже выход за его пределы, в область чужого языка. И на последующих стадиях развития языков схождение и скрещение сохраняют свое значение.

Но и независимо от яфетидологии наука накопила запас фактов, свидетельствующих о напряженной междуязыковой и внутриязыковой борьбе, предшествовавшей известному нам относительно стабильному состоянию греческого языка. Значительное количество корней этого языка принадлежит языку народности, до греков населявшей их территорию (Марр доказывает яфетический характер этого языка). Мы застаем в греческом литературном языке своеобразное закрепление диалектов за отдельными жанрами (ионийского за эпосом, эолийского за лирикой и дорийского за трагедией). За этими грубыми фактами скрывается сложный процесс борьбы языков и диалектов, гибридизаций, очищений, смен и обновлений, долгий и извилистый путь борьбы за

[17] См. И. И. Мещанинов: «Проблема классификации языков в свете нового учения о языке», 1935.

единство литературного языка и его жанровых разновидностей. Затем наступил длительный период относительной стабилизации. Но память об этих языковых бурях прошлого сохранилась не только в застывших языковых следах и отложениях, но и в литературно-стилистических образованиях, и прежде всего в формах пародийно-травестирующего словесного творчества.

В исторический период жизни эллинов, в языковом отношении стабильный и одноязычный, все их сюжеты, весь их предметно-тематический материал, весь их основной фонд образов, экспрессий, интонаций рождались для них в лоне их родного языка. Все приходящее извне (а приходило все же немало) ассимилировалось в могучей и уверенной среде замкнутого одноязычия, презрительно глядевшего на многоязычие варварского мира. Из лона этого уверенного и бесспорного одноязычия родились великие прямые жанры эллинов — их эпос, лирика и трагедия. Они выражали централизующие тенденции языка. Но рядом с ними, особенно в народных низах, процветало пародийно-травестирующее творчество, сохранявшее память древней языковой борьбы и питаемое постоянно происходящими процессами языкового расслоения и дифференциации.

С проблемой многоязычия неразрывно связана и проблема внутриязыкового разноречия, т. е. проблема внутренней дифференцированности, расслоенности всякого национального языка. Для понимания стиля и исторических судеб европейского романа нового времени, т. е. начиная с XVII века, эта проблема имеет первостепенное значение. Этот роман в своей стилистической структуре отражает борьбу централизующих (объединяющих) и децентрализующих (расслояющих язык) тенденций в языках европейских народов. Роман ощущает себя на границе готового и господствующего литературного языка и внелитературных языков разноречия; он либо служит централизующим тенденциям нового, слагающегося литературного языка (с его грамматическими, стилистическими и идеологическими нормами), либо, напротив, роман борется за обновление устаревшего литературного языка за счет тех пластов национального языка, которые оставались (в той или иной степени) вне централизующего и унифицирующего воздействия художественно-идеологической нормы господствующего литературного языка. Литературно-языковое сознание романа нового времени, ощущая себя на рубеже литературного и внелитературного разноречия, вместе с этим ощущает себя и на рубеже времен: оно исключительно остро ощущает

время в языке, его смену, устарение и обновление языка, прошлое и будущее в языке. Конечно, все эти процессы смены и обновления национального языка, отраженные романом, не носят в нем отвлеченно-лингвистического характера: они неотделимы от социальной и идеологической борьбы, от процессов становления и обновления общества и народа.

Таким образом, внутренняя разноречивость языка имеет первостепенное значение для романа. Но полноты своего творческого осознания эта разноречивость достигает только в условиях активного многоязычия. Миф о единственном языке и миф о едином языке погибают одновременно. Поэтому и европейский роман нового времени, отражающий внутриязыковое разноречие и старение-обновление литературного языка и его жанровых разновидностей, мог быть подготовлен тем средневековым многоязычием, через которое прошли все европейские народы, и тем острым взаимоосвещением языков, которое происходило в эпоху Возрождения в процессе смены идеологического языка (латинского) и перехода европейских народов к критическому одноязычию нового времени.

III

Смеховая, пародийно-травестирующая литература средневековья была чрезвычайно богатой. По богатству и разнообразию пародийных форм средневековье родственно Риму. Нужно сказать, что в ряде сторон своего смехового творчества средневековье было, по-видимому, прямым наследником Рима, в частности традиция сатурналий в измененной форме продолжала жить на протяжении всех средних веков. Как это ни странно, но смеющийся, увенчанный дурацким колпаком Рим сатурналий — «Pileata Roma»[18] (Марциал) — сумел сохранить свою силу и свое обаяние в самые темные времена средневековья. Но и оригинальная смеховая продукция европейских народов, выраставшая на почве местного фольклора, была весьма значительной.

Одна из интереснейших стилистических проблем эллинизма — это проблема цитаты. Бесконечно разнообразны были формы явного, полускрытого и скрытого цитирования, формы обрамления

[18] Рим в праздничном колпаке (*лат.*).

цитат контекстом, формы интонационных кавычек, различные степени отчуждения или освоения цитируемого чужого слова. И здесь нередко возникает проблема: цитирует автор благоговейно или, напротив, с иронией, с насмешкой. Двусмысленность в отношении к чужому слову часто бывала нарочитой.

Отношение к чужому слову в средние века было не менее сложным и двусмысленным. Роль чужого слова, цитаты, явной и благоговейно подчеркнутой, полускрытой, скрытой, полусознательной, бессознательной, правильной, намеренно искаженной, ненамеренно искаженной, нарочито переосмысленной и т. д., в средневековой литературе была грандиозной. Границы между чужой и своей речью были зыбки, двусмысленны, часто намеренно извилисты и запутанны. Некоторые виды произведений строились, как мозаики, из чужих текстов. Например, так называемый «cento» (особый жанр) составлялся только из чужих стихов и полустиший. Один из лучших знатоков средневековой пародии, Paul Lehmann, прямо утверждает, что история средневековой литературы, в особенности — латинской, «есть история принятия, переработки и имитирования чужого добра» («eine Geschichte der Aufnahme, Verarbeitung und Nachahmung fremden Gutes»)[19]. Мы бы сказали: чужого языка, чужого стиля, чужого слова.

Этим чужим словом на чужом языке было прежде всего высоко авторитетное и священное слово Библии, Евангелия, апостолов, отцов и учителей церкви. Это слово постоянно внедряется в контекст средневековой литературы и в речь образованных людей (клириков). Но как оно внедряется, как относится к нему принявший его контекст, в какие интонационные кавычки оно заключается? И вот обнаруживается целая гамма отношений к этому слову, начиная от пиететной и инертной, выделенной и отграниченной, как икона, цитаты и кончая самым двусмысленным и непристойным пародийно-травестирующим его употреблением. Переходы между различными оттенками этой гаммы бывают настолько зыбки и двусмысленны, что часто трудно решить, благоговейное ли это употребление священного слова, или более фамильярное, или даже пародийная игра с ним, а в последнем случае — какова степень вольности этой игры.

На самой заре средневековья появляется ряд замечательных пародийных произведений. Одно из них — знаменитая «Cena Cypriani», т. е. «Вечеря Киприана». Это — интереснейший готи-

---

[19] См.: Paul Lehmann: «Die Parodie im Mittelalter», 1922, S. 10.

ческий симпосион. Но как он сделан? Вся Библия и все Евангелие как бы разрезаны на лоскутки, и эти лоскутки затем сложены так, что получается грандиозная картина пира, на котором пьют, едят и веселятся все лица священной истории от Адама и Евы до Христа и его апостолов*. Каждый сидит, ест, пьет и ведет себя на этом пиру в полном соответствии с Библией. Иуда, например, восседает на денежном ящике, а во время второй части пира (собственно — «симпосион») он раздает всем поцелуи; Ной восседает на ковчеге и, конечно, напивается мертвецки пьян, задремавшему апостолу Петру не дает спать петух и т. п. Соответствие всех деталей Священному писанию в этом произведении строго и точно выдержано, но вместе с тем все Священное писание превращено здесь в карнавал, точнее — в сатурналии. Это — «pileata Biblia».

Но каков же замысел автора этого произведения? Каково его отношение к Священному писанию? Исследователи по-разному отвечают на эти вопросы. Все, конечно, соглашаются, что здесь имеет место какая-то игра со священным словом, но степень вольности этой игры и ее смысл оцениваются по-разному. Ряд исследователей утверждает, что цель этой игры самая невинная — чисто мнемоническая: научить, играя. Чтобы помочь верующим, недавним язычникам, лучше запомнить образы и события Священного писания, автор «Вечери» и соткал из них мнемонический узор пира. Другие ученые видят в «Вечере» прямую кощунственную пародию.

Мы привели эти суждения исследователей лишь для примера. Они свидетельствуют о сложности и двусмысленности обращения средневековья с чужим священным словом. «Вечеря Киприана», конечно, не мнемонический прием. Это — пародия, точнее — пародийная травестия. Но нельзя переносить на средневековую пародию (как, впрочем, и на античную) современных представлений о пародийном слове. Функции пародии в новое время узки и несущественны. Пародия захирела, ее место в новой литературе ничтожно. Мы живем, пишем и говорим в мире вольного и демократизованного языка; былая сложная и многостепенная иерархия слов, форм, образов, стилей, проникавшая всю систему официального языка и языкового сознания, была сметена языковыми переворотами эпохи Возрождения. Европейские литературные языки — французский, немецкий, английский — были созданы в процессе разрушения этой иерархии,

* Это — плащ арлекина, сшитый из пестрых кусков бытия.

причем смеховые и травестирующие жанры позднего средневековья и Возрождения — новеллы, масленичные игры, соти, фарсы и, наконец, романы — формировали эти языки. Французский литературно-прозаический язык был создан Кальвином и Рабле, но и язык Кальвина, язык средних слоев населения («лавочников и ремесленников»), был намеренным и сознательным снижением, почти травестией, священного языка Библии. Средние слои народных языков, становясь языком высоких идеологических сфер и Священного писания, воспринимались как снижающая травестия этих высоких сфер. Поэтому на почве новых языков для пародии осталось лишь весьма скромное место: эти языки почти не знали и не знают священных слов, и сами они в известной мере родились из пародии на священное слово.

Но роль пародии в средние века была весьма существенной: она подготовляла новое литературно-языковое сознание, она подготовляла и великий ренессансный роман.

«Вечеря Киприана» — древнейший и великолепный образец средневековой «parodia sacra», т. е. «священной пародии», точнее — пародии на священные тексты и ритуалы. Глубинные корни ее уходят в древнюю ритуальную пародию, ритуальное посрамление и осмеяние высшей силы. Но эти корни далеки, древний ритуальный элемент переосмыслен, пародия выполняет новые и существенные функции, о которых мы говорили выше.

Нужно прежде всего отметить признанную, легализованную свободу пародирования. Средневековье с большими или меньшими оговорками уважало свободу дурацкого колпака и предоставляло смеху и смеховому слову довольно широкие права. Свобода эта была по преимуществу ограничена праздниками и школьными рекреациями. Средневековый смех — праздничный смех. Известны пародийно-травестирующие «праздники глупцов», «праздник осла», справлявшиеся низшим клиром в самих церквах. Очень характерен «risus paschalis», т. е. пасхальный смех. Во время пасхальных дней традиция разрешала смех в церкви. Проповедник с церковной кафедры позволял себе вольные шутки и веселые анекдоты, чтобы вызвать у прихожан смех, который мыслился как веселое возрождение после дней уныния и поста. Очень много пародийно-травестирующих произведений средневековья связано прямо или косвенно с этим «risus paschalis». Не менее производительным был и «рождественский смех» («risus natalis»); в отличие от «risus paschalis», он выражал себя не в рассказах, а в песнях. Серьезные церковные гимны пелись на мотивы

уличных песенок и таким путем переакцентуировались. Наряду с этим была создана громадная по объему продукция специальных рождественских песен, в которых благоговейная рождественская тематика переплеталась с народными мотивами веселой смерти старого и рождения нового. Пародийно-травестирующее осмеяние старого часто доминировало в этих песнях, особенно во Франции, где «Noël», т. е. рождественская песня, стала одним из популярнейших жанров революционной уличной песни (напомню «Noël'и» Пушкина с пародийно-травестирующим использованием рождественской тематики). Праздничному смеху почти все было позволено.

Так же широки были права и вольности школьных рекреаций, сыгравших большую роль в культурной и литературной жизни средневековья. Рекреативное творчество было по преимуществу пародийно-травестирующим творчеством. Средневековый монастырский школяр, позже студент, во время рекреаций с чистой совестью осмеивал все, что было предметом его благоговейных штудий в течение года, — от Священного писания до школьной латинской грамматики. Средневековье создало целый ряд вариаций пародийно-травестированной латинской грамматики. Падежи, формы глаголов и все вообще грамматические категории переосмысливались или в непристойном эротическом плане, или в плане еды и пьянства, или, наконец, в плане осмеяния церковной и монашеской иерархии и субординации. Во главе этой своеобразной грамматической традиции стоит произведение VII века — «Virgilius Maro grammaticus». Это — чрезвычайно ученое произведение, насыщенное невероятным количеством ссылок, цитаций из всевозможнейших авторитетов древнего мира, иной раз и вовсе не существующих; цитаты в ряде случаев пародийные. Серьезные и довольно тонкие грамматические анализы переплетаются с резким пародийным преувеличением самой этой тонкости и скрупулезности ученых анализов; изображается, например, двухнедельная ученая дискуссия по вопросу vocativus от ego, т. е. звательного падежа от «я». В целом «Virgilius grammaticus» — великолепная и тонкая пародия на формально-грамматическое мышление поздней античности. Это — грамматические сатурналии, grammatica pileata.

Характерно, что многие средневековые ученые принимали этот грамматический трактат, по-видимому, совершенно всерьез. И современные ученые далеко не единодушны в оценке характера и степени его пародийности. Это — лишнее доказательство того,

как зыбки границы между прямым и пародийно-преломленным словом в средневековой литературе.

Праздничный и рекреационный смех был вполне легализованным смехом. В эти дни разрешалось как бы возрождаться из могилы средневековой авторитарной и благоговейной серьезности, разрешалось превращать прямое священное слово в пародийно-травестирующую маску. В этих условиях становится понятным, что «Вечеря Киприана» могла пользоваться громадной популярностью даже в строгих церковных кругах. В IX в. строгий фульдский аббат Rabanus Maurus переделал ее в стихотворную форму; «Вечеря» читалась за пиршественными столами королей, исполнялась во время пасхальных рекреаций учащимися монастырских школ.

В атмосфере праздников и рекреаций создавалась грандиозная пародийно-травестирующая литература средних веков. Не было такого жанра, такого текста, такой молитвы, такого изречения, которые не получили бы пародийного эквивалента. До нас дошли пародийные литургии — литургия пьяниц, литургия игроков, денежная литургия. До нас дошли многочисленные пародийные евангельские чтения, начинавшиеся с традиционного «ab illo tempore», т. е. «во время оно» и содержавшие иногда весьма непристойные рассказы. До нас дошло громадное количество пародийных молитв и гимнов. Финский ученый Eero Ilvonen в своей диссертации «Parodies de thèmes pieux dans la poésie francaise du moyen age» (Helsingfors, 1914) публикует тексты шести пародий на «Pater noster», две на «Credo», одну на «Ave Maria» и др., но он дает только смешанные латино-французские тексты. Количество таких пародий латинских и смешанных в средневековых рукописных кодексах необозримо. Novati в своей «Parodia sacra» дает обзор только небольшой части этой литературы[20]. Чрезвычайно разнообразны стилистические приемы этого пародирования, травестирования, переосмысливания и переакцентуации. Приемы эти до сих пор изучены очень мало и без надлежащей стилистической глубины.

Рядом с собственно «parodia sacra» мы найдем многообразное пародирование и травестирование священного слова в других комических жанрах и произведениях средневековья, например, в комическом животном эпосе.

---

[20] См. F. Novati: «La parodia sacra nelle letterature moderne» (1889).

Героем всей этой грандиозной, преимущественно латинской (и отчасти смешанной) пародийной литературы было священное, авторитарное, прямое слово на чужом языке. Это слово, его стиль и его смысл становились предметом изображения, превращались в ограниченный и смешной образ. Латинская «parodia sacra» строится на фоне национального вульгарного языка. Акцентная система этого языка проникает внутрь латинского текста. Поэтому латинская пародия, в сущности, двуязычное явление: хоть язык и один, но он строится и воспринимается в свете другого языка; иной раз не только акценты, но и синтаксические формы вульгарного языка явственно прощупываются в латинской пародии. Латинская пародия — двуязычный намеренный гибрид. Мы подходим к проблеме намеренного гибрида.

Всякая пародия, всякая травестия, всякое слово, употребленное оговорочно, с иронией, заключенное в интонационные кавычки, вообще всякое не прямое слово есть намеренный гибрид, но гибрид одноязычный, стилистического порядка. В самом деле, в пародийном слове сходятся и известным образом скрещиваются два стиля, два «языка» (внутриязыковых): пародируемый язык, например, язык героической поэмы, и пародирующий язык — прозаический низменный язык, фамильярный разговорный язык, язык реалистических жанров или нормальный «здравый» литературный язык, как представляет его себе автор пародии*. Этот второй пародирующий язык, на фоне которого строится и воспринимается пародия, в самую пародию — если это пародия строгая — самолично не входит, но он незримо присутствует в ней. Ведь всякая пародия перемещает акценты пародируемого стиля, сгущает в нем одни моменты, оставляет в тени другие; пародия пристрастна, и это пристрастие диктуется особенностями пародирующего языка, его акцентной системой, его строем, — мы чувствуем его руку в пародии и можем эту руку узнать, как мы иной раз явственно узнаем акцентную систему, синтаксическую конструкцию, темпы и ритм определенного вульгарного языка в чистой латинской пародии (т. е. мы узнаем, француз или немец написал эту пародию). Теоретически во всякой пародии можно прощупать и узнать тот «нормальный» язык, «нормальный» стиль, в свете которого создавалась данная пародия, но на практике это весьма нелегко и далеко не всегда возможно.

---

* «Идеал» языка и стиля, с точки зрения которого (в свете которого) пародируется данный язык (стиль, жанр).

Таким образом, в пародии скрестились два языка, два стиля, две языковых точки зрения, две языковых мысли и, в сущности, два речевых субъекта; правда, один из этих языков (пародируемый) присутствует самолично, другой же присутствует незримо, как активный фон творчества и восприятия. Пародия — намеренный гибрид, но обычно гибрид внутриязыковой, питающийся за счет расслоения литературного языка на языки жанровые и направленческие.

Всякий намеренный стилистический гибрид в известной мере диалогизован[*]. Это значит, что скрестившиеся в нем языки относятся друг к другу как реплики диалога; это — спор языков, спор языковых стилей. Но это не сюжетный и не отвлеченно-смысловой диалог, это — диалог не переводимых друг на друга конкретно-языковых точек зрения.

Таким образом, всякая пародия есть намеренный диалогизованный гибрид. В ней активно взаимоосвещаются языки и стили.

---

[*] <1> *Диалогичность* намеренного стилистического гибрида. Языки относятся как реплики диалога. Два речевых субъекта. Это — своеобразная языковая драма. Момент разыгрывания. Интонационные кавычки всегда есть зародыш такого разыгрывания. Это разыгрывание (драматизация языкового расслоения) отличает романную лексику от поэтической (где один монолитно единый и замкнутый голос).

Намеренный гибрид — двуязычное, двутонное, двуголосое, двутелое образование. Но языки, голоса и тела не разошлись окончательно — и в этом специфичность романного образа.

Высокие лексические приемы (архаизм) могут быть абсолютно чистыми поэтическими приемами. Но низкая лексика (вульгаризм, прозаизм и пр.), именно поскольку ощущается их «низость», разрушают плоскость языка (даже при полной поэтической солидаризации с ними), в этом отношении они всегда в какой-то мере романны.

<2> Архаизм как стилистический прием (без кавычек) и архаизм как намеренный гибрид (в кавычках, хотя бы интонационных). Это различение касается всех приемов поэтической лексики (варваризмов, вульгаризмов и пр.). Нужно строго различать их поэтическое и их романное употребление (в последнем случае за ними всегда чужой язык и чужой голос и они диалогизованы, выходят за пределы единоязыковой плоскости).

<3> Мир романа — мир, не достойный увековечения. Вечность самого романа — в глубине и вечности его проблем (незавершенност<ь>).

Всякое оговорочно употребленное слово, заключенное в интонационные кавычки, также есть намеренный гибрид, если только говорящий отгораживается от этого слова как от «языка», как от стиля, если оно звучит для него, например, слишком вульгарно, или, напротив, слишком изысканно, или напыщенно, или отзывается определенным направлением, определенной языковой манерой и т. п.

Но вернемся к латинской «parodia sacra». Это — намеренный диалогизованный гибрид, но гибрид языковой. Это — диалог языков, хотя один из них (вульгарный) дан только как активный диалогизующий фон. Перед нами нескончаемый фольклорный диалог: прения хмурого священного слова с веселым народным словом, нечто вроде знаменитых средневековых диалогов Соломона с веселым плутом Маркольфом; но Маркольф спорил с Соломоном на латинском же языке, — здесь же спорят на разных языках. Чужое, иноязычное священное слово пронизывается акцентами вульгарных народных языков, оно переакцентуируется и переосмысливается на фоне этих языков, сгущается до смешного образа, до комической карнавальной маски ограниченного и мрачного педанта, или лицемерно-елейного старого ханжи, или иссохшегося скупого кощея. Эта грандиозная по объему, почти тысячелетняя рукописная «parodia sacra» есть замечательный, еще плохо прочитанный документ напряженной борьбы и взаимоосвещения языков, происходивших на всей территории Западной Европы. Это — языковая драма, разыгранная как веселый фарс. Это — языковые сатурналии — lingua sacra pileata[21].

Священное латинское слово — чужеродное тело, вторгшееся в организмы европейских языков. На протяжении всего средневековья организмы национальных языков это тело выталкивали. Выталкивалась не вещь, а осмысленное слово, населившее все верхние этажи национального идеологического мышления. Выталкивание чужеродного священного слова носило диалогизованный характер и проводилось под прикрытием праздничного и рекреационного смеха. Так в древнейших формах народно-праздничного веселья прогоняли старого царя, старый год, зиму, пост. Такова «parodia sacra».

Но и вся остальная латинская литература средневековья является, в сущности, большим и сложным диалогизованным гибридом. Недаром P. Lehmann определяет ее как усвоение,

[21] Священный язык в праздничном колпаке (лат.)

переработку и имитирование чужого добра, т. е. чужого слова. Взаимоориентация с чужим словом проходит по всему диапазону тонов — от благоговейного приятия до пародийного высмеивания, причем весьма часто трудно установить, где именно кончается благоговение и начинается высмеивание. Совершенно как в романе нового времени, где часто не знаешь, где кончается прямое авторское слово и начинается пародийное или стилизующее разыгрывание языка героев. Только здесь — в латинской литературе средневековья — сложный и противоречивый процесс принятия и отталкивания чужого слова, благоговейного вслушивания в него и его высмеивания совершался в грандиозных масштабах всего западноевропейского мира и оставил неизгладимый след в литературно-языковом сознании народов*.

Рядом с латинской пародией существовала, как мы уже говорили, смешанная пародия. Это — уже вполне развернутый намеренный диалогизованный двуязычный (иногда триязычный) гибрид. В этой двуязычной литературе средневековья мы также найдем все возможные типы отношения к чужому слову — от благоговения до беспощадного высмеивания. Например, во Франции были распространены так называемые «épîtres farcies». Здесь стих Священного писания (читаемых во время мессы апостольских посланий) сопровождается французскими восьмисложными стихами, благоговейно переводящими и перефразирующими латинский текст. Такой же благоговейно-комментирующий характер носит французский язык в ряде смешанных молитв. Вот, например, отрывок из смешанного «Pater noster» XIII в. (начало последней строфы):

> S e d l i b e r a n o s, mais délivre nous, Sire,
> a m a l o, de tout mal et de cruel martire[22].

В этом гибриде французская реплика благоговейно и подтверждающе переводит и дополняет латинскую реплику.

Но вот начало «Pater noster» XIV века, изображающего бедствия войны:

---

* Наша идеология на каждом шагу обнаруживает следы двуязычной и многоязычной фазы своего формирования.

[22] Но избави нас, но избави нас, Господине, от лукавого, от всякого зла и жестокого мученичества (*лат.* и *старофранц.*).

Pater noster, tu n'ies pas foulz
Quar tu t'ies mis en grand repos
Qui es montés haut in celis[23].

Здесь французская реплика резко высмеивает священное латинское слово. Она перебивает начальные слова молитвы и изображает пребывание на небесах как весьма спокойную позицию по отношению к земным бедствиям. Стиль французской реплики не корреспондирует здесь высокому стилю молитвы, как в первом примере, и нарочито вульгаризован. Это — грубая земная реплика на неземную елейность молитвы.

Смешанных текстов разной степени благоговейности и разной степени пародийности чрезвычайно много. Общеизвестны смешанные стихи из «Carmina burana». Напомню еще о смешанном языке литургических драм. Народные языки здесь очень часто служат снижающей комической репликой на высокие латинские части драмы.

Смешанная литература средневековья — также весьма важный и интересный документ борьбы и взаимоосвещения языков.

Нет надобности распространяться о грандиозной пародийно-травестирующей литературе средневековья на национальных народных языках. Эта литература создала полную смеховую надстройку над всеми серьезными прямыми жанрами. Здесь, как и в Риме, стремились к полноте смехового дублирования. Напомню о роли средневековых шутов, этих профессиональных создателей второго плана, своим смеховым дублированием воссоздававших целостность серьезно-смехового слова. Напомню о всякого рода смеховых интермедиях и антрактах, игравших роль греческой четвертой драмы или римского веселого exodium'а. Яркий образец такого смехового дублирования — второй шутовской план в драмах и комедиях Шекспира. Отзвуки этого смехового параллелизма живы еще и сегодня, например, в довольно обычном дублировании цирковым клоуном серьезных и опасных номеров программы или в полушутовской роли нашего конферансье.

Все пародийно-травестирующие формы средневековья, как и в античном мире, тяготели к народно-праздничному веселью, но-

[23] «Отче наш, ты не глуп, так как устроился, забравшись высоко весьма спокойно на небесех». См.: Eero Ilvonen. Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen âge. Helsingfors, 1914.

сившему на протяжении всего средневековья карнавальный характер и сохранившему в себе неистребимые следы сатурналий.

На исходе средних веков и в эпоху Возрождения пародийно-травестирующее слово прорвало все преграды. Оно ворвалось во все строгие и замкнутые прямые жанры средневековья. Оно громко звучит в эпосе шпильманов и кантасториев. Оно проникло в высокий рыцарский роман. Дьяблерия почти заслонила мистерию, частью которой она была. Появляются такие большие и в высшей степени существенные жанры, как соти. Появляется, наконец, великий роман эпохи Возрождения — «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле и «Дон Кихот» Сервантеса. Именно в этих двух произведениях романное слово, подготовленное всеми разобранными выше формами, а также и античным наследством, раскрыло свои лучшие возможности и сыграло титаническую роль в формировании нового литературно-языкового сознания.

Взаимоосвещение языков в процессе ликвидации двуязычия достигло в эпоху Возрождения своей высшей точки. Оно, кроме того, чрезвычайно усложнилось. Историк французского языка Фердинанд Брюно во втором томе своего классического труда ставит такой вопрос: как могла быть разрешена задача перехода на народный язык именно в эпоху Ренессанса с его классицистскими тенденциями? Он совершенно правильно отвечает, что самое стремление Ренессанса восстановить латинский язык в его классической чистоте неизбежно превращало его в мертвый язык[24]. Классическую цицероновскую чистоту латыни нельзя было выдержать, пользуясь ею в жизненном обиходе и в предметном мире XVI в., выражая на ней понятия и вещи современности. Восстановление классически чистой латыни ограничивало область ее применения, в сущности, одной только сферой стилизации. Совершилось как бы примеривание языка к новому миру. Язык оказался тесен. В то же время классическая латынь осветила лицо средневековой латыни. Это лицо оказалось уродливым; увидеть это лицо, т. е. образ средневековой латыни, можно было только в свете латыни классической. И вот создался замечательный о б р а з я з ы к а — «Письма темных людей».

Эта сатира — сложный намеренный языковой гибрид. Язык темных людей пародируется, т. е. определенным образом сгущается, утрируется, типизуется, на фоне корректной и правильной

---

[24] См.: F. B r u n o t. Histoire de la langue Française des origins à 1900. T. II. Le Seizième siècle. Paris: Armand Colin, 1906, p. 2–3.

латыни гуманистов. В то же время за латинским языком темных людей резко просвечивает их родной немецкий язык: они пользуются синтаксическими конструкциями немецкого языка и наполняют их латинскими словами, кроме того, специфические немецкие выражения они буквально переводят на латынь; интонация у них грубая, немецкая. С точки зрения темных людей, это гибрид не намеренный: они пишут как умеют. Но этот латино-немецкий гибрид намеренно утрирован и освещен пародирующей волей авторов сатиры. Нужно, однако, заметить, что языковая сатира эта носит несколько кабинетный и иногда абстрактно-грамматический характер.

Поэзия макароников — также сложная языковая сатира, но это не пародия на кухонную латынь; это — снижающая травестия латыни цицеронианских пуристов с их высокой и строгой лексикологической нормой. Макароники работают правильными латинскими конструкциями (в отличие от темных людей), но в эти конструкции они в изобилии вводят слова родного вульгарного языка (итальянского), придав им внешне латинское оформление. Активным фоном восприятия является итальянский язык и стиль низких жанров — фацетий, новелл и т. п. — с подчеркнутой снижающей материально-телесной тематикой. Язык цицеронианцев инвольвировал высокий стиль, он был, в сущности, не языком, а стилем. Этот стиль и пародируют макароники.

В языковых сатирах эпохи Возрождения («Письма темных людей», поэзия макароников) взаимоосвещаются, таким образом, три языка: средневековая латынь, очищенная строгая латынь гуманистов и национальный вульгарный язык. Одновременно здесь взаимоосвещаются два мира: одряхлевший средневековый и новый народно-гуманистический. Мы слышим здесь тот же фольклорный спор старого с новым, умирающего с рождающимся. Мы слышим здесь то же фольклорное посрамление и осмеяние старого — старой власти, старой правды, старого слова*.

«Письма темных людей», поэзия макароников и ряд других аналогичных явлений показывают, насколько сознательно про-

* Эта драма языков может быть понята и оценена в своем значении только при учете новой пространственной и литературной зоны построения литературного образа (зоны фамильярного контакта с незавершенной современностью). Параллельно с языком и идея входит в эту новую романную зону, отрешаясь от авторитета, силы и единственности (романная диалогизованная внутренняя убедительность).

текал в эпоху Возрождения процесс взаимоосвещения языков и их примеривания к действительности и к эпохе. Они показывают далее, насколько были неотделимы друг от друга языковые и миросозерцательные, идеологические, формы. Они показывают, наконец, насколько старый умирающий и новый рождающийся мир характеризовались именно своими языками, образами своих языков. Языки спорили друг с другом, но этот спор, как и всякий спор больших и существенных культурно-исторических сил, нельзя передать ни с помощью отвлеченно-смыслового, ни с помощью чисто драматического диалога, но лишь с помощью сложных диалогизованных гибридов. Такими гибридами, но одноязычными, стилистическими, были и великие романы эпохи Возрождения.

В процессе языковой смены пришли в новое движение и диалекты внутри национальных языков. Их глухое и темное сосуществование кончилось. Их своеобразие стало по-новому ощущаться в свете слагающейся и централизующей общей нормы национального языка. Высмеивание диалектологических особенностей, передразнивание языковых и речевых манер населения различных областей и городов страны принадлежит к древнейшему фонду образов языка каждого народа. Но в эпоху Возрождения это взаимное передразнивание различных групп народа в свете общего взаимоосвещения языков и в процессе создания общенациональной нормы народного языка приобретает новое существенное значение. Пародийные образы диалектов начинают получать более глубокое художественное оформление и начинают проникать в большую литературу.

Так, в комедии дель арте итальянские диалекты срастаются с определенными типами-масками этой комедии. Комедию дель арте в этом отношении можно назвать комедией диалектов. Это — намеренный диалектологический гибрид.

Так происходило взаимоосвещение языков в эпоху создания европейского романа. Смех и многоязычие подготовили романное слово нового времени.

<ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ РОМАННОГО СЛОВА (САРАНСК)>

В условиях романного жанра слово живет совершенно особою жизнью, подчиняется особым стилистическим закономерностям, которые в общем чужды другим жанрам словесного творчества. Слово в романе не только служит для изображения и выражения внесловесной действительности (как в других жанрах), но и само становится *предметом изображения*, само становится *образом* особого рода. В романе впервые появляются образы чужого слова, чужого языка, чужого стиля, чужой речевой манеры, и эти образы становятся в романе ведущими. Всякое прямое слово в условиях романа в той или иной степени объективируется, овнешняется, не только высказывается, но и показывается. В романе появляется особый модус непрямого, оговорочного говорения, существенное развитие получает характерное для романа двуголосое слово. Все это ставит перед стилистикой романа совершенно новые задачи, каких не знает стилистика других, прямых жанров[1].

Мы говорим о романном слове, потому что только в романе это слово может раскрыть все свои специфические возможности и достигнуть подлинной глубины. Но роман — сравнительно очень поздний жанр. Между тем непрямое слово, т. е. изображенное чужое слово, чужой язык в интонационных кавычках, обладает глубокою древностью, мы встречаем его уже на весьма ранних ступенях словесной культуры. Более того, задолго до появления романа мы находим богатый мир разнообразных форм, передающих, передразнивающих, изображающих под разными углами зрения чужое слово, чужую речь, чужой язык, в том числе и языки прямых жанров. Эти разнообразные формы подготовляли роман задолго до его появления. Романное слово имело

---

[1] Более подробное развитие этих взглядов дается в нашей статье «Слово в романе» в «Вопросах литературы», 1965, № 8. См. об этом также в нашей книге «Проблемы поэтики Достоевского» (М., 1963) в разделе «Типы прозаического слова», с. 242 и дальше.

длительную предысторию, уходящую в глубину веков и тысячелетий. Оно формировалось и вызревало в мало изученных еще фамильярных речевых жанрах народного разговорного языка, а также в некоторых фольклорных и низких литературных жанрах. В процессе своего возникновения и раннего развития романное слово отражало древнюю борьбу племен, народов, культур и языков, оно полно отзвуков этой борьбы. Оно, в сущности, всегда развивалось на меже культур и языков. Предыстория романного слова очень интересна и не лишена своеобразного драматизма.

* * *

Мы коснулись в нашей статье только двух факторов, действовавших в предыстории романного слова. Очень важной задачей является также изучение тех речевых жанров, преимущественно фамильярных пластов народного языка, которые сыграли огромную роль в формировании романного слова и которые в преобразованном виде вошли в состав романного жанра. Но это уже выходит за пределы нашей работы. Здесь же, в заключение, нам хотелось бы только подчеркнуть, что романное слово рождалось и развивалось не в узколитературном процессе борьбы направлений, стилей, отвлеченных мировоззрений, а в сложной многовековой борьбе культур и языков. Оно связано с большими сдвигами и кризисами в судьбах европейских языков и речевой жизни народов. В узкие рамки истории литературных стилей предыстория романного слова не укладывается.

СЛОВО В РОМАНЕ (К ВОПРОСАМ СТИЛИСТИКИ РОМАНА). ТЕЗИСЫ

1. Теория и история жанров (особенно в периоды их возникновения и формирования) должны изучаться в неразрывной связи с судьбами языков и языковых мировоззрений, в связи с их борьбой, взаимодействием, скрещениями, сменами литературных языков, процессами внутреннего расслоения и объединения (децентрализации и централизации) языков. С точки зрения стилистической каждый жанр по-своему и по-особому участвует в динамике языковой жизни, служит разным ее тенденциям. Историко-систематическое изучение с т и л и с т и к и ж а н р о в (а не стилистики писателей, литературных направлений и школ) раскрывает присущее каждому жанру особое ощущение языка, особый модус его жизни, особую связь жанра с большими судьбами языковой жизни.

2. Роман и стилистически близкие к нему более мелкие жанры, в отличие от всех остальных литературных жанров (эпической поэмы, лирических и большинства драматических жанров), в процессе своего возникновения и во все созидательные эпохи своего развития теснейшим образом связаны с м н о г о я з ы ч и е м. Роман — продукт многоязычного сознания, причастного нескольким языкам, развивающегося в эпохи напряженного взаимодействия языков, их борьбы и их скрещений, или в эпохи смен и резких обновлений литературных языков. Р о м а н в о з н и к а е т н а м е ж е я з ы к о в, д и а л е к т о в, я з ы к а л и т е р а т у р н о г о и н е л и т е р а т у р н ы х. Такое существенное и творческое многоязычие имело место в эпоху эллинизации, в последние века Римской империи, в эпоху Возрождения. Благоприятны для романного слова эпохи национального двуязычия (через которые прошли почти все европейские народы и литературы). Вообще для романного слова благоприятны все те эпохи, когда относительно мирное («глухое») сосуществование языков и диалектов (разного рода) внутри языка сменяется их борьбою за господство и преобладание в общеидеологической и литературной жизни.

3. Для всех перечисленных эпох и периодов характерно взаимодействие и «взаимоосвещение языков». Литературный язык и его жанровые и направленческие разновидности в этом процессе начинают по-иному осознавать себя, свои границы и свои возможности. В свете других языков литературно-языковое сознание становится критическим. Нет единого и единственного бесспорного языка. Литературно-творческое сознание ставится перед необходимостью выбора языка, его обновления или смены.

4. В процессе взаимоосвещения с другими языками и в процессе обновления и смены литературных языков формируется новый модус художественного употребления языков, их «оговорочного» художественного показа. Этот модус художественного показа языков полнее всего раскрывается в романной прозе. Романный язык — система языков и стилей, художественно организованный «диалог языков-мировоззрений».

5. В истории развития романа наблюдаются две стилистические линии. В первой линии многоязычие и многостильность входят в роман и оркеструют его основные темы. Во второй линии они остаются вне романа, но язык романа их полемически учитывает, строится на фоне социально-языкового и идеологического разноречия.

6. Романы эпохи Возрождения — наиболее яркие образцы первой стилистической линии. На протяжении всего Средневековья происходило напряженное взаимодействие и взаимоосвещение языков и стилей: в пародийной литературе, в народном смеховом творчестве, в смешанных языках церковной драмы и т. п. «Дон Кихот», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Симплициссимус» — многостильные и многоязычные романы: в них отражено разноречие эпохи, причем оно организовано как своеобразный диалог социально-идеологических языков. Основное стилистическое направление в этих романах — намеренный языковой и стилистический гибрид. Продолжение первой стилистической линии — творчество Сореля, Скаррона, Фюретьера, Дефо, Фильдинга, Смоллетта, в английском юмористическом романе XIX века (Диккенс, Теккерей) и др.

7. Проблема намеренных языковых и стилистических гибридов. Их отличие от бессознательных чисто лингвистических гибридов. Бессознательный гибрид — момент языковой борьбы и языковых скрещений, но он не является намеренным стилистическим фактором. Между языками внутри такого гибрида нет ни

капли диалогического отношения. В намеренном гибриде языки и стили становятся своеобразными репликами некоего диалога. Степень и характер диалогичности романных гибридов глубоко различны.

8. Намеренные гибриды могут быть собственно языковыми, то есть иноязычными, внутриязыковыми (диалекты, говоры), полустилистическими (смешение литературного языка с нелитературными) и, наконец, чисто стилистическими (смешение жанровых и мировоззренческих языков).

9. Сказ, стилизация и пародия — гибриды. Их исключительная роль в истории формирования художественной прозы и романа.

10. Ту художественную проблему, которую решают все эти явления намеренных гибридов, можно определить как проблему создания образа языка. Язык (диалект, жанровый, мировоззренческий язык, язык поколений и т. д.) становится художественным образом, неразрывно связанным с образом романного героя. Диалог языков в романе не есть риторическая дискуссия, но художественная система образов языка.

11. Основные методы и понятия поэтики вообще и в особенности стилистики сложились без всякого учета романа и близких к нему по своей стилистической природе жанров. Они были выработаны на основе поэтических жанров в узком смысле, жанров принципиально одноязычных и одностильных, работающих со своим языком догматически, как если бы он был единым и единственным языком. Стилистика, ориентированная на этих жанрах, лишена подхода к особенностям романного слова. Поэтому, когда в XIX веке начались стилистические исследования романа, они либо ограничивались попыткой выделения в романе чисто поэтических элементов, либо сбивались на чисто лингвистическое описание языка автора и его героев, либо, наконец, объявляли роман чисто риторическим жанром и применяли к нему категории риторики. Во всех трех случаях своеобразие романного слова не улавливается.

12. Образ языка, как образ конкретного художественно показанного мировоззрения, существенно расширяет теорию образности. Традиционная теория образности бессильна в подходе к сложным образам романных героев, включающих в свой богатый состав и особое мировоззрение, и особый язык. Построение стилистики романа на новой основе — одна из актуальнейших задач советского литературоведения.

К ВОПРОСАМ ТЕОРИИ РОМАНА

Проблема диалога, письма и автобиографии

[Тетрадь 1]

Проблема изображения непрерывного и прерывистого речевого потока от Горация до Джеймса Джойса.

Жанр и проблема формы целого.

Теория механического возникновения романа из сборника новелл. Для понимания важно и начало и вершина развития (и архе и акме). Важен и путь от архе до акме. Определение должно быть историко-систематическим. Таким по заданию, но не на деле, было определение Лукача. Исключительна связь романа (и реализма) с буржуазным строем. Происхождение эпоса: у нас нет песен аэдов, как и нет кантилен, это — гипотетические кирпичи. Непосредственный отклик на современные события в этих песнях. Их трансформация (циклизация) в процессе отнесения к национальному героическому началу. Роман и современность. Роман и становление (становление мысли в диалоге).

«Романные жанры» античности и средневековья, подготовлявшие роман: диалог во всех его многообразных разновидностях, мим, автобиография, новелла, трагедия, сатиры (особенно — мениппповы). Проблема романного героя. Народная комическая маска как его основа. Сочетание незавершенности с типичностью. Неумирающий (точнее — вечно умирающий и вечно возрождающийся) герой. Пульчинелла, Арлекин. Комический Геракл, комический Одиссей.

Проблема типических диалогов и типических для современности вопросов. Античный материал. Диалоги Базарова с Павлом Петровичем. Диалоги у Достоевского.

К проблеме романного героя. Роман об Александре. Философ-идеолог как герой романа. Роман о Сократе; роман о Демокрите («Гиппократов роман»); роман о Диогене. Вопрошающая, диалогическая героизация. Амбивалентность героя, столкновение в нем времен и эпох. Для такого двувременного героя-идеолога, ироника, стоявшего вне исторических событий, смотревшего на

историю как на мим, не было места ни в трагедии, ни в большом эпическом жанре. Произведения Лукиана мениппова периода можно рассматривать как роман о Мениппе.

Цикл легенд («роман») о семи мудрецах. Циклизация вокруг пиршественного стола.

Господство романа связано с вытеснением и поглощением ряда жанров (диалог, сатира и т. п.). Эти жанры процветают в эпохи, когда не было романа. Необходимо обследовать эти жанры с точки зрения романа. Роман и диалог по Гирцелю.

Образ романного героя (проблема героя в романе). Романный герой как говорящий человек. Автор, как говорящий. Проблема чужой речи. Фольклорная основа романного героя (маски, образ мудреца, образ дурака и т. п.).

Роман и фольклор. Роман в процессе его возникновения и развития представляется сугубо литературным жанром; этим он отличается от эпоса, лирики и драмы, народные устные корни которых очевидны. Аналогия между ролью диалога и ролью народной песни в литературе (Гирцель). Разговорная стихия и примыкающие к ней жанры, как источник романной прозы. Теория романа, как «буржуазной эпопеи» игнорирует его фольклорные источники.

Стилистический анализ «Онегина». По типу (по творческой истории) его надо отнести к таким произведениям, как «Фауст», «Мейстер», роман Рабле и др. Это — целое, но целое особого рода, отличное от целого «Медного всадника». Дело не в эмпирической длительности и прерывности написания; и целое «одного дыхания» можно писать, обрабатывать и оттачивать всю жизнь (Тассо).

Проблема ритмической и реалистической («актерской») паузы. В замкнутом лирическом произведении нет драматических пауз. Проблема времени целого: оно не должно разыгрывать изображенного времени (времени события).

Роман начинается прямой речью героя. Стилистические особенности этой формы передачи прямой речи определяются тем, что ею начинается роман (а не от автора), что это внутренняя речь (дума), что она сугубо прозаична, что она вводит in medias res, что она «разговорна». Бурлескная (в стиле травестий Энеиды) рифма — «Зевеса — повеса». В интонационных кавычках — «брега». Обращение к читателям: их автобиографическая («Друзья Людмилы...») и географическая локализация (на «брегах Невы»). «Представление» Онегина, как своего «доброго приятеля».

Создается интимно-разговорная атмосфера. Читатель, Онегин и автор как люди одного круга и современники объединяются на брегах Невы: «родились *вы* ... гулял и *я*». Автобиографический намек на ссылку. Семантика «я», «вы» и «мы». Например: «чего ж вам боле, свет решил...», «мы все учились понемногу...» «воспитаньем у нас», «друзья мои, вам жаль поэта»; риторическое: «вы, заветные мечтанья...». Современность и свой круг. Автор как светский человек, приятель Онегина.

Отношение к времени эпопеи и романа. Эпопея никогда не изображает настоящего. Установка на завершенность. Проблемность, автобиографичность, языковая расслоенность, диалогичность. Исследованы фольклорные источники отдельных романов, но не жанра как такового.

Время и разные планы произведения. Прямая речь всегда создает первый крупный план, где реальное время исполнения и восприятия максимально сближается с изображенным идеальным временем. Генерализующие обзоры больших временных периодов не пользуются прямою речью. Если такая речь в генерализующем обзоре появляется, то она носит не исторически единичный, а типизованный характер: это или повторяющееся высказывание или обобщение многих высказываний. В большинстве случаев это типические словечки в интонационных кавычках (ими пестрит генерализующее описание детства и юности Онегина). Прямое слово, введенное в генерализующий обзор, дает своеобразное движение в глубь или из глуби в первый план: явление из далевого образа прошлого переходит в настоящее восприятия, подходит к рампе. Другой характер носит прямое слово «читателя» и беседа с ним автора (рассказчика) в процессе генерализации: они находятся в первом драматическом плане. Всюду, где есть образ рассказчика, есть два плана. Введение реминисценции и изменение тона рассказа (Овидий и «наука страсти нежной»). Показать переход интонации в лирическую и смягчение разговорно-иронического тона. Слова, задающие тон отрывку (определяющие интонацию целого): «тоскующая лень», а не «труд и мука и отрада», которые не развертывают всерьез своего экспрессивного оттенка. Совершенно иначе интонировалась бы эта строчка, взятая изолированно и примененная, например, к поэтическому творчеству.

От далевой генерализации детства и юности постепенный переход (через детализованную характеристику игры в любовь) к более крупному плану изображения дня героя: там многие

годы, — здесь — один день, но день этот типизован: это много похожих друг на друга дней современности. Автобиографические отступления и разнообразие их типов. Связь с современностью и разговорная стихия. Разочарование, хандра, чтение, отъезд в деревню, замыкающий образ дядюшки; начало главы оказывается, в сущности, ее концом. Из крупного плана прямой речи героя в кибитке он совершил путь в далевой образ прошлого и снова вернулся почти к тому же моменту. Событие романа продвинулось очень не много: приезд в деревню, похороны дяди, скука через несколько дней. Вся глава посвящена биографической предыстории героя. Движение ее можно изобразить в виде дуги (подковы). Биография отца (типическая биография), биография самого героя, скрещение его путей с путями автора и читателей (один мир, один круг, одно время: деревня и брега Невы, куда посылается и роман для издания). Динамический, становящийся образ героя. Образ этот типизован, но не закрыт. Образ времени в первой главе. В каком тоне дан образ действительности (современность).

Суженная концепция действительности (бытия, реальности) в XVIII веке. «Et voilà tout» как характерная тенденция мысли, уменьшающая, обедняющая реальность, оставляющая в ней гораздо меньше, чем было. [Сатира как оценивающее, оценочное (отрицательное) отношение к предмету изображения].

Раек и раешный стиль. См. Балаганы и народная драма.

Открытие субъективной индивидуальности (внутренний человек) в романе. Изображение становления внутреннего человека.

Изображение времени в эпосе и в романе. Время в эпосе никогда не несет творческих и обновляющих потенций, оно ничего не сулит, не обещает, не оставляет потенций. Это прошлое замкнутое время, включающее в себя и вершину и начало. Поэтому оно входит, как момент, в показанное, готовое, сплошь завершенное содержание, но не туда, где содержание и форма сливаются и переходят друг в друга в реальном ожидании и надежде, в реальном обещании и указании (будущее).

Эпос никогда не кончается рождением: это — песня об умершем, проделавшем и архе и акме. Это — лучшие, лучше которых не будет. Это прошлое, где время сделало свое дело и может быть вынесено за скобку. Особенно ясна эта концепция времени в периэгезе. Так же вынесено время за скобки и в античной биографии и автобиографии. Роман переносит вершину

в будущее и в лучшем случае начинает рождением. Роман питает недоверие ко всему готовому и завершенному; все вполне готовые и завершенные создания он считает неудачными созданиями. Это определяется совсем особым отношением к времени эпоса и романа и совсем особым отношением с миром в его границах. Однокультурный мир сменяется многокультурным миром. В этом — абсолютное преимущество романа перед эпопеей. Мир романа это не замкнутый и готовый мир своих (только своих, враг — Гектор — тоже свой или он объектен), но становящийся, в самом главном еще не завершенный и открытый мир своих и чужих, открытый во времени и открытый в пространстве; хронотоп романа совершенно иной.

Слово, раз и навсегда утратившее наивность и целостность одноязычия. Языковое сознание романа — многоязычное сознание. Одновременно с появлением ч а с т н о г о ч е л о в е к а появляется и б о л ь ш о й и р а з н о р о д н ы й м и р, незавершенный ни во времени, ни в пространстве. Эпос и множественность разнородных миров не совместимы. Образ вещи в романе и в эпосе (вещь в карнавале и смеховой комплекс). Овеществление мира у Лукача не понято. Образ героя в романе и в эпосе. Герой — идеолог, герой — дурак, герой — сумасшедший, герой — плут, герой — шут. Образ Терсита. Увлечение Терситом, как комической маской, в эллинистическую эпоху (рабы <*1 нрзб.*> на Терсита и т. п.). Для античного мира этот романный герой — Маргит, комический Геракл, комический Улисс, Сократ, Эпикур, Диоген, Менипп и др., Люций, превращенный в осла, утративший производительную силу (неудачный любовник) Энколпий.

Важность категорий пространства и времени при изучении родов и жанров. Это доказало свою продуктивность у Лессинга.

Образы обыденной действительности в романе. Количество, качество и масштабы в эпосе и в романном мире. В эпосе они абсолютны, в романе — относительны, экземплярно-символичны. Превосходная степень и «первый» (по времени, родоначальник) в эпосе и в романе (см. периэгеза).

В эпосе нет становления, события протекают в пустом, формальном, безнадежном, неконченном времени.

Ложные представления о наивности народного творчества. Мудрость и опыт смен, катастроф, смен властей и смен правд, смен языков. Между тем как официальная письменная литература помнит только себя, свой язык и свою правду, для нее нет прошлого, нет великого опыта смен.

Деградация человека в романе, как самодеятельного, объясняется не только (и не столько) капиталистической системой, сколько безмерным расширением и оразнообразием мира и его качественными изменениями (это не маленький и замкнутый мир своих, но громадный и открытый мир чужих).

Центр самодеятельности переносится в иные сферы, меняется и характер действия. Положительный герой и бесконечная требовательность. Элемент условности героев эпопеи: их положительность порождается формой и требует отвлечения.

«Рождение романа из духа смеха».

Особенности романного прозаического образа. Он амбивалентен; слияние в нем хвалы и брани. Хвалебно-бранное прозвище, как первофеномен этого образа. Эпическое отношение к миру пассивно: оно его только изображает (правда, хвалит и возвеличивает). Романный образ активен: он лежит на границах слова и действия (как брань, развенчание, словесные побои). Эпический образ глубоко пиететен, роман — вольно-насмешливо-трезв. Романный образ динамичен: он охватывает оба полюса становления. Именно тон — тон в более глубоком и принципиальном смысле — отличает роман от эпоса. Эпос героичен, и это есть его формально-содержательное определение, т. е. он не только изображает героев, совершающих подвиги, но он и героизует. Роман тоже может изображать героев, совершающих подвиги, но он их не героизует (комический Геракл). В свете будущего и бесконечной требовательности они всегда имеют ахиллесову пяту, но пята эта глубоко человечна.

Полнота времен в романном образе. Зачатки будущего в нем.

Роман по-особому актуален. Он говорит о настоящем и еще не законченном событии (это не исключает, конечно, совершенной сюжетной законченности).

Мы не знаем, каковы были те гипотетические предполагаемые древнейшие песни («кантилены»), являющиеся непосредственным откликом на современные события. Но возможно, что они обладали уже сложившимся эпически-героизующим штампом, помещавшим событие в идеальное прошлое. Но рядом с ними, вероятно, были песни романно-сатирического типа. Но между кирпичами и завершенным зданием лежит, в сущности, всё — инженерия, архитектура и т. п. Кирпичи ровно ничего не объясняют нам в здании. А здание это говорит о чрезвычайно искусной, исключительно напряженной и опытной воле, объеди-

няющей и стилизующей все до мельчайших деталей. Здесь нет ни грана наивности, примитивизма, непосредственности. Но это не значит, что здесь нет глубочайшей народности (которая, вообще говоря, дальше всего от наивности, примитивизма, непосредственности).

Роман Рабле — единственная книга, где нет ни грана страха и глухой патетики. Здесь создавалась почва для очень глубокого и абсолютно трезвого познавательного проникновения в мир и в человека, но оно не состоялось.

Предмет эпоса — отцы, родоначальники, абсолютные начала данного готового мира. Эпическое отношение к отцам-родоначальникам — абсолютный пиетет; начало не критикуют, его принимают. Совершенно иное отношение к отцовству в романе. В той системе народных образов, которая породила роман, отец — тот, кто подлежит умерщвлению, мать — та, которая подлежит все новому и новому обсеменению и зачатию. Роман — это критика начал по преимуществу, критика начал и вершин.

В романе Рабле непристойности не связаны с образом молодости (с возбуждающим конкретным образом молодой женщины); характерно сочетание непристойностей с образом старухи (лев и старуха, чорт и жена крестьянина). [Это сочетание эротики и старости связано с двутелостью].

Мотив «встречи» и «случая» в романе. Сочетающийся с ними мотив «бури» («метели») и «кораблекрушения». Пересечение пространственных дорог и временных жизненных путей (хронотоп). Встреча Гринева с Пугачевым. Внешняя случайность и внутренняя необходимость. Как меняются условия встречи. Что происходит, когда время становится историческим. Изменение внутренней структуры хронотопа.

К концу четвертой главы.

«Распалась связь времен» — это основная тема большой литературы Ренессанса и вообще всех больших (переломных) эпох мировой истории и всех больших и существенных произведений мировой литературы. Из этого живого опыта смены миров и правд родились как трагедия (я имею в виду подлинную трагедию — Эсхила, Шекспира), так и всезнающий и бесстрашный смех (народный).

Трагедия берет это распадение связи времен в разрезе замкнутой индивидуальности («зачем же я связать ее рожден»), где это распадение разрушает индивида полностью. Трагедия ближе к смертному полюсу агонии-рождения (но она знает и

положительный, который осуществляется за ее пределами). Смех берет распадение связи времен в роде и в народе, где время играет, разрушая и творя сызнова, но никогда не оскудевая, всегда возрождаясь и избыточествуя. Смех ближе к рождающему полюсу агонии-рождения. Смех фиксирует междуиндивидуальный момент бытия (включающий в себя как старую, так и молодую индивидуальность). И трагедия и смех одинаково питаются древнейшим человеческим опытом мировых смен и катастроф (исторических и космических), памятью и предчувствиями человечества, отложившимися в основном человеческом фонде мифа, языка, образов и жестов. И трагедия и особенно смех стремятся изгнать из них страх, но делают они это по-разному. Серьезное мужество трагедии, остающейся в зоне замкнутой индивидуальности. Смех реагирует на смену весельем и бранью. И трагедии и смеху одинаково чужды и враждебны моральный оптимизм и утешение, моральный провиденциализм, поверхностный и глупый оптимизм, всякие скороспелые и куцые «гармонии» на наличном материале (того главного, что могло бы гармонизовать, еще нет в наличности), отвлеченная идеальность и сублимация. И трагедия и смех одинаково бесстрашно смотрят в глаза бытию, не строят никаких иллюзий, трезвы и требовательны. Подлинная трагедия — оптимистична (за отмирающей частью она ощущает целое); смех — глубоко и последовательно оптимистичен. Оптимизм целого, побеждающий всякий «частный» страх. Образ человека, создаваемый трагедией и смехом. И там и тут снимается и сжигается ограниченность и обособленность человеческой индивидуальности и всего готового и завершенного (строя, власти, истины, добра, красоты) с их претензиями на увековечение и дальнейшую жизнь в границах той же формы. И там и тут разбивается именно граница, создающая старую форму. Граница — подлинный объект и трагедии и смеха. И там и тут действие совершается на пороге (пространственно-временном, хронотопическом). Но гибель границы ощущается и воплощается ими по-разному. Трагедия фиксирует момент прекрасной формы, создаваемой разрушаемой границей; в момент разрушения граница достигает своей максимальной резкости и ощутимости; индивидуальность созревает и завершается в момент гибели. Для смеха граница уродует образ, завершая его; завершенность и готовость части ограничены и смешны с точки зрения целого. Завершенность становится смешною и претенциозною старостью. Положительная человечность (неограничен-

ная) в самом смехе, это — насмешливо-торжествующий, свободный и бесстрашный смеющийся человек.

Нельзя забывать об очень существенном условии создания реалистических образов — о бесстрашии. Для натуралистического фотографирования и для поверхностного реализма внешнего правдоподобия бесстрашия не нужно. Но для подлинного реализма, направленного на сущность и на *целое* (становящееся целое мира должно как-то присутствовать во всяком существенном реалистическом образе), необходима определенная степень бесстрашия и свободы. Сознание слабое, искренне обманутое и напуганное, не может быть реалистичным. Сознание лживое <?>, устрашающее и пугающее, враждебно реализму. Ни раб, ни господин раба реалистического образа не создадут. Народный смех воспитывал необходимое для реализма и материализма бесстрашие, свободу и трезвость. (У Горация раб во время сатурналий проповедует стоическую мудрость и др. античные примеры).

Карнавальные формы и образы организованы двумя центральными идеями: идеей народного бессмертия (рождения нового и смерти старого) и относительности господствующей власти и правды (изнанка, наоборот, снижения и перестановки и т. п.). Обе идеи дополняют друг друга, являясь двумя сторонами народного образа *времени*.

Всякий большой жанр нуждается в образе целого, в некоторой конкретной (поэтически наглядной) пространственно-временной модели целого. Это последнее целое в той или иной форме должно присутствовать в произведении, каждый образ которого должен нести на себе печать своей причастности этому целому. Целое это обязательно должно носить образный характер и не может быть заменено отвлеченной мыслью или моральной концепцией мира. Этот образ целого выполняет формально-содержательную функцию, так как он определяет и целое жанра, т. е. формы выделения и завершения определенного содержания.

Особенно ясна и грубо наглядна эта формообразующая роль образа целого в драме (театральной). Многопланная конструкция мистерийной сцены, конструкция греческого театра, цирковое и балаганное пространство определяются именно этим образом целого. Образ этот включает в себя и определенную образную же концепцию человека и его положения в мире (в частности образ тела).

Концепция времени и ее определяющее значение при построении образов того или иного жанра. В какой мере время является

творческим, существенно изменяющим действительность и какова полнота времен в образе. Проблема временной рампы: отношение образа к незавершенному еще настоящему и к будущему, его контакт с современниками и с будущим.

Типы ощущения слова. В слове может ощущаться завершенная и строго отграниченная система смыслов; оно стремится к однозначности и прежде всего к ц е н н о с т н о й однозначности: в нем осуществляется прямолинейная оценка и одна высота; в нем нет внутреннего движения, и оно — однополярно. В нем звучит один голос, и оно обозначает один отграниченный, готовый и совпадающий с самим собою предмет. Оно осторожно и разумно в выборе соседств и связей. Оно живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире. Оно ведет себя пиететно (во всяком случае корректно) и логично.

Только риторика, в меру своей лживости, стремилась вызвать страх или надежду (эти аффекты подчеркивают античные риторики); искусство и познание стремятся, напротив, освободить от этих чувств. От них освобождает трагедия, от них освобождает смех.

К эпизоду с воскрешением Эпистемона. Это — смеховое балаганное действо: потерянная голова должна возродиться в зоне низа и зада (испускание газов, как признак воскресения). И здесь тело ходит колесом, причем и здесь хождение колесом эксплиците (открыто и наивно) сочетается с темой спуска в преисподнюю.

Проблема оценки в художественном слове. Возможность нейтрального, объективного тона по ту сторону хвалы и брани. Слияние хвалы и брани как высшая и подлинная художественная объективность (голос целого).

[Тетрадь 2]

Временная рампа создает максимальную отдаленность эпических образов; в них нельзя ощущать и переживать себя; эпопея ни в коей мере не может стать, как роман, суррогатом жизни. Образы эпопеи подобны пластическим формам: они овнешнены до конца.

Проблема изображения человека и его становления; важность автобиографических форм. Формы самопрославления восточных деспотов как образцы монументального оформления самосознания. Оформление человека, связь между внешним и внутренним образом, между его самосознанием и точкой зрения на него извне, тон этого оформления (прославление, оправдание, обвине-

ние; брань, покаяние, объективно-нейтральный тон и т. п.), связь образа с поступком и событием и т. п. — важнейшие проблемы литературоведения.

Laudatio и смех на римских похоронах. Собрание предков и серьезный культ приобщения к ним, описанный у Полибия.

Проследить пути, источники, тысячелетние традиции образов, в которых отложилось и реализовалось изумительное и неповторимое в е с е л о е б е с с т р а ш и е Рабле во всех сферах и делах идеологии, жизни и смерти. Эту тему развить в первой главе и ею же завершить всю книгу.

Анализ апофеоза Августа и всего комплекса самосознания властителя, надписей восточных деспотов, чина римских похорон, вообще всего комплекса у в е ч н я ю щ е г о оформления власти и противопоставление ему ритуальных же форм римского народного смеха — триумфального, похоронного, сатурналиева. (Главы о смерти героев.)

Всякая серьезность входит в образы Рабле как побежденное смехом смешное страшилище.

Изменения пространственных и временных представлений и безличные изменения форм языка и речи предшествуют образованию новых и трансформации старых жанров.

Время в сюжете и время в образах, в самом принципе их оформления и в их отношении к современности и к будущему.

«Диалог, как самостоятельное литературное произведение, есть в строгом смысле исследование в разговорной форме».

Так называемый «вульгарный реализм» античности: в мимах, у Петрония, у Апулея. Реализм в романе. Перенесение идеала в будущее. Если будущее нужно и существенно, то эпическое восприятие прошлого и современного невозможно. Эпос вмещает в настоящее всю полноту ценности; с точки зрения ценности будущее может быть только оскудением.

За гранью изображенного мира для эпоса нет ничего положительного: все лучшее изображено. Для романа же подлинная существенность и положительность лежит за его гранью. Изображаемая действительность лежит в ценностной и временной плоскости самого творящего, он чувствует себя иерархически равным ей (или даже выше его), это — его мир, а не мир отцов и «начал». Романный мир (даже в историческом романе) всегда лежит на уровне современности. Это положение автора (и его читателей) в отношении изображаемой действительности — очень важный момент. Между авторами эпоса и изображаемым

ими миром лежит безличное и священное предание: они ничего не выдумывают и ничего не берут из им самим доступной действительности (видимой и переживаемой современности). Автор романа сам сочиняет, сам видит и переживает (берет из своей жизни) изображаемый им мир. Герои — его приятели и знакомые его читателей, которые должны их узнавать (как типы и характеры, с которыми они встречаются в действительности). «Онегин, добрый мой приятель...». Там, где будущее сильнее прошлого, не может быть эпоса. Настоящее, «наш век», не может быть предметом положительной эпизации. Эпос никогда не изображает настоящего (до нас не дошли пресловутые кантилены); если же и изображает, то как прошлое (в форме эпического прошлого), как дела отцов. Эпическое отношение всегда создает д и с т а н ц и ю; роман такой дистанции не знает (иногда он начинается с ее пародийного разрушения).

Открытие романа, точнее открытие, создавшее этот жанр, есть открытие современности, преходящей действительности, не являющейся ни началом, ни концом. Это «настоящее» является не абстрактно-временным определением, но ценностной и формально-художественной категорией. Она определяет установку автора, установку его слова, тон, формальную структуру и т. п. Отсутствие ценностно-временной дистанции. Действительность, показанная без пиетета. Показ извне заменяется проникновением внутрь. Роман ищет значения и сущности в совсем другом. Эпическую значительность роман с самого начала и принципиально отвергает (а не потому, что ее нет в буржуазной действительности, — и гомеровскую действительность роман показал бы по-иному). Изменились самые познавательные задачи эпоса; форма эпоса им удовлетворять уже не может.

Романный герой живет и события его жизни совершаются в совершенно ином мире, чем в эпосе. Мир этот открыт в пространстве и во времени. И эта открытость его отражается в оформлении каждого образа. Сюда же относится и то, что романтики называли разрывом между идеалом и действительностью. О таком разрыве нельзя говорить в отношении гомеровского мира, мира родоначальников и начал. Значение в открытом, незавершенном и неисчерпанном мире должно быть совсем иным, оно должно быть более внутренним и глубинным. Эпическая внешняя значительность есть отражение замкнутости целого.

1. Роман и эпос: различия в разрезе времени и в разрезе стиля. Особенности романного героя. Фольклорные источники романа.

Новая постановка проблемы жанра вообще. Подготовка рождения и обновления жанров в безличном народном творчестве: в изменениях форм пространственных и временных представлений и форм языка и языкового сознания. Жанр, как композиционно-определенное (в сущности — застывшее) целое и жанровые зародыши (тематические и языковые) с еще не развившимся твердым композиционным костяком, так сказать. «первофеномены» жанров. Эти первофеномены романа мы в обилии находим и на античной и на средневековой почве. Проблема поэтического рода (эпос, лирика, драма); отношение жанра к роду. Проблема внутриродовых жанровых сдвигов. Проблема теоретическая должна трактоваться в неразрывной связи с проблемой генетической. Композиционный костяк романа затвердевает очень поздно; в сущности он еще до сих пор не затвердел.

Образ человека в романе и эпосе. Связать с проблемой изображения нового человека в советской литературе. Герой романа, как бы он сам по себе ни был готов и типичен, всегда живет и действует в неготовом и открытом еще мире, в мире изменяющемся или подлежащем изменению. В эпосе они так же завершены и неизменны, как и весь эпический мир.

С эпической точки зрения подлинная сущность и реальность вся во-вне: она вся сплошь зрима и говорит полным голосом, ее существование (явление) «для себя» (изнутри) полностью совпадает с ее существованием «для других» (во-вне). Собственно «внутреннее» еще не открыто: существует одна и единая плоскость явлений. Все поддается полному и абсолютно адекватному овнешнению, не искажая при этом ни своего характера, ни своего качества. Человек весь во-вне. Эпический человек, кроме того, лишен всякой идеологической инициативы. Эпический мир знает одно единое и единственное мировоззрение. Эпический человек, далее, лишен и языковой инициативы: эпический мир знает один единый и единственный язык. Ни мировоззрение ни язык не могут служить существенными факторами оформления и отграничения образов людей: они лишены созидающей границы силы. Форму человека, как и всякую форму, создают границы: очень важно установить, какие моменты имеют границеобразующую силу. Эпическая миссия и судьба, род, социально-политическое положение, как такие силы в эпосе. Самосознание сливается с сознанием другого и общества. Точка зрения самого на себя сливается с точкой зрения других. Люди разделены, разграничены и оформлены разными судьбами, но не разными правдами. Даже боги не

отделены от людей особой правдой: тот же язык, то же мировоззрение, те же судьбы, та же овнешненность. Соприкосновения (отношения) их с людьми также носят совершенно внешний характер. Сущность целиком раскрывается в своем внешнем явлении. Для романа внешность и сущность расходятся. Появляется «внутреннее» (не только психологическое и субъективное), которое нужно раскрыть за внешним. Появляется субъективность; появляется многообразие языков, мировоззрений и правд. Оформляющие человека границы, говоря образно, перестают совпадать с границами его тела. Эти границы создаются мировоззрением, языком, индивидуальной правдой. Компоненты образа человека и прежде всего самые его формообразующие границы становятся совершенно иными.

[Мы много и продуктивно занимаемся Шекспиром. Имеются целые исследования, проводится широкая популяризация, появляются существенно новые переводы. Шекспир живет в советской культуре (исследовательской, литературной, театральной, музыкальной) новой жизнью, его произведения вступили в новый и существенный советский этап своей посмертной жизни. То же нужно сказать и о Сервантесе. Даже испанское возрождение — Лопе де Вега, Тирсо де Молина — уже начали советский этап своего существования. Но Рабле почти не имел посмертных судеб в дореволюционной России, не имеет он их и сейчас: он еще не ожил по-новому в нашей культуре. А именно в ней ему принадлежит исключительно богатая и плодотворная жизнь. Книга «Гете в России». Можно написать книгу «Шекспир в России».]

Одним из самых существенных моментов в оформлении образа человека, его поступков и его судьбы является к о н ц е п ц и я в р е м е н и.

[Очеловечение истории («пророческая загадка»), но не в психологическом и моральном плане («шиллеровщина»), а в материально-телесном плане, с помощью народно-праздничного смеха и созданной им системы образов.]

Рост, дифференциация, углубление и историзация чувства времени имеет определяющее влияние на структуру литературных образов. Ведь он живет и раскрывается во времени; его формирует, ограничивает и пронизывает время. Отношение к прошлому, настоящему и будущему. Историческая инверсия, т. е. локализация «идеала» (золотой век) и ценностного центра в прошлом. Для эпоса историческая инверсия имела определяющее значение. Эта историческая инверсия в измененной форме была жива в XVIII в.

(«естественный человек», Руссо). Пространственная и временная локализация утопии. Из пространственной локализации вырастает экзотика. Образ уходит в прошлое, в будущее или в д а л ь.

Локализация образа во времени и отношение этого времени к времени авторскому, т. е. к современности; особенно существенно отношение этого времени к историческому будущему.

Роль самосознания в создании границ образа человека. Идеологическая инициатива также меняет характер этих границ. В связи с этим меняется значение и характер диалога и самовысказываний. Герой романа, наделенный идеологической инициативностью, своим языком, самосознанием, эпохальностью, лишен пластичности (скульптурности): это — живописно разбросанный образ, не собранный и не замкнутый, выходящий из себя самого, бросающий вокруг себя излучения и блики. Он зыбок и не собран в языковом отношении (зоны героев и др. гибридные конструкции). Его единство не внешнезамкнутого, а внутреннего и открытого порядка. У героя не судьба, а прежде всего голос и мировоззрение. Особенности и границы характера. Границы типа. Герой, как воплощение социально-исторических сил и его границы. Открытость героя, наличие в нем неосуществленных потенций. Признаки героя для узнания и элементарной наглядности и их роль в целом образа (портрет, лейтмотивы и т. п.). Иногда они имеют символическое расширение. Все это (имя, портрет и т. п.) чисто внешние границы, не касающиеся основного ядра его образа (хотя часто и связанные с ним). Подлинные границы раскрываются в его действиях и в его словах.

Феномен слова, соединенного со смехом, до сих пор не подвергался глубокому изучению. Между тем природа веселого смехового слова глубоко своеобразна: оно по особому относится как к своему автору (говорящему), так и к своему предмету; оно по особому ощущает и свой контекст; особое отношение его к общему языку и к речевым нормам. Оно разрывает путы глубинного и безличного языкового мировоззрения.

К о к о н ч а н и ю IV г л а в ы:

Всем сменяющимся официальным и признанным идеологиям (господствующему в каждую данную эпоху мировоззрению и мыслям господствующего класса), системам серьезности, принуждения и пиетета, всегда противостояла веселая и бесстрашная система опыта, мыслей и постижений, реализовавшаяся по преимуществу в народно-праздничных формах. «Как океан объемлет шар земной», так и эти формы объемлют всякую преходя-

щую и всегда (по самой природе) ограниченную с е р ь е з н о с т ь. Все с в о б о д н ы е формы комики тяготеют к древнему народно-праздничному ядру. Отсюда черпает и свои лучшие средства сатира, но она дает энергии и свободе смеха частное и узкое применение. Стихия народно-праздничных форм служит глубинной основой и источником всех больших и освобождающих произведений литературы и мысли (хотя бы они были серьезны). Н о в а я большая серьезность всегда проходит через горнило этих форм, сжигающих старую серьезность (и этим закаляющих новую, обреченную в дальнейшем на сожжение на очаге этих форм). Это — постоянная критическая инстанция, не позволяющая человечеству ни в одну эпоху до конца отравиться серьезностью, обалдеть от серьезности. Дело не во внутренних душевных источниках этого освобождающего смеха, не позволяющего человеку уйти до конца и целиком ни в какую ограниченную (серьезную) правду, всегда оставляющего лазейку для веселой (и циничной) трезвости, — дело в объективном культурном фонде, созданном и создаваемом этим смехом. Необходимо раскрыть этот фонд и проследить его историческую жизнь, его рост, усложнение и его функции. Этот фонд, прежде всего, наличен в самом языке и всегда актуализуется в наиболее свободных глубинах фамильярной речи. С этой речью связаны «фамильярные» пласты нашего сознания и нашей мысли, трезво-веселая и свободно-смеющаяся часть нашей души. Снижающий смех проникает жестикуляционный фонд человечества. Наконец, грандиознейший народно-праздничный художественный фонд (словесных образов, зрелищных форм, масок, жестов и т. п.). Необычайную живучесть (бессмертие) этого фонда, в отличие от высоких идеологических форм, правильно подчеркивает Рейх; но он не понял глубокого смысла этих форм и воспринял их реализм грубо натуралистически. Безграничная свобода и бесстрашие этого смеха — вовсе не беспочвенный анархизм, вовсе не дурная безграничность пустого отрицания. Напротив, он имеет самую неуничтожимую опору и основу, это — «ἄσβεστος γέλως», по выражению Гомера. Смеется сама неуничтожимость; смеется вечная и неумирающая материя, молодая и в самой старости, все уничтожающая и все возрождающая сызнова в улучшенной и осложненной форме, вечно не удовлетворенная своими созданиями, никогда не почиющая на лаврах (сами-то создания готовы почить на лаврах, мечтают увековечиться в своей ограниченности, неохотно идут на коренную переплавку смертью, на радикальное обновление). Смеется целое и будущее (целое всегда в будущем),

перерастающее и разбивающее всякую ограниченную и индивидуализованную форму, полное семян и зачатков, рвущееся в будущее. Неуничтожимое бытие смеется над неполнотой бытия (на каждой данной стадии становления). Не может быть подлинной зрелой культуры — художественной, общественной, бытовой — без всякого элемента иронии и самоосмеяния; зрелая и оформленная серьезность включает в свой состав претворенный момент иронии (она знает о смехе, видит и ощущает его возможность); серьезность, лишенная этого — варварская или юношески-незрелая серьезность. Этот момент усиливается перед концом умирающей культуры; будущая н о в а я юность человечества смеется над его теперешней старостью.

Человек никогда не совпадает с самим собою, поскольку он всегда причастен будущему (не совпадает с самим собою настоящим, наличным, данным, уже готовым, определенным); совпадает с самим собою, равен себе самому, только труп (та новая жизнь, которая начинается в трупе и около трупа, уже не есть е г о жизнь). Но это несовпадение, это расхождение с самим собою может быть различных степеней в зависимости от того, насколько настоящее полно будущего. Когда человек кончает свое жизненное дело (в этом отношении стар), будущее покидает его настоящее, отделяется от него, с м е е т с я н а д н и м у ж е и з в н е (он становится только смешным и не обещает дара); человек ничего не обещает, он весь здесь, готов и исчерпан, весь в настоящем и в самом себе; будущее вне его и он ему может только мешать. Аналогичные степени совпадения с самим собою присущи и всякому художественному образу, целому стилю и направлению. Когда будущее покинет его, его убивает пародия.

Уже древние отмечали сходство комплексов: испражнение, роды, агония (задыхание, напряжение, выпячивание глаз, plexus solaris и т. п.); объемлющей и объединяющей транспонировкой всех этих комплексов во внепрактической, и г р о в о й физиологической сфере является с м е х (неудачная попытка частичного теоретического обоснования этого у Рабле). В этих комплексах порога жизнь (физиологическая) закругляется до целого и ощущает (подходит к ним) свои края; организм как бы сжимает и выбрасывает из себя жизнь (аналогичные ощущения специфической тошноты при беременности). Освобождение от ненужного и мертвого. Границы индивидуации жизни и смысла. Смысловые формы играют этими комплексами порога, извлекают из них замечательные созвучия. В феноменах народной комики мы видели,

что творит смех с жизнью, с телом, со словом, как он интерпретирует их и соотносит с целым.

Сказать, что ругательство есть пережиток магической стадии слова, значит ничего не сказать. Любая форма может быть истолкована как пережиток чего-то (и весь язык есть пережиток, но он живет и вечно обновляет свой смысл).

Углубить и расширить материал и анализ слияния хвалы и брани в одном образе и в одной речевой единице. Подчеркнуть исторический характер драмы вещей и тела, вечно умирающих и вечно обновляющихся.

[Тетрадь 3]

Проблема времени в романе. Роман исходит из дифференцированного ощущения времени, он знает «эпоху», «век», воспринимаемые на фоне прошлого и будущего (абстрактно-идеального или конкретного). Именно это особое и новое, по сравнению с эпопеей, ощущение времени является основополагающим для романного жанра; из него надо исходить для правильного понимания природы и возможностей данного жанра. Социально-политическое целое, народ, отдельные институты и социальные группы, герои воспринимаются и оформляются в большом и открытом времени, притом во времени, лишенном абсолютного центра, абсолютного начала (архе) и вершины (акме).

Формально-содержательный характер времени в образах литературы в структурах жанров. Особенно важно вскрыть формально содержательные функции времени в образе человека.

Проследить процесс развития нового ощущения времени в античном мире и в эпоху средневековья. Процесс разложения эпоса и больших драматических форм. Изменение героя и изменение сюжета.

Развить теорию топографического низа как хронотопа. Древнейший хронотоп этот — место смерти-рождения; это низ — лоно земли и тела, где сходятся и перебойно сливаются смерть, зачатие, рождение, т. е. прошлое и будущее, место развенчаний и обновления, «дыра года», пространство, пропитанное временем, растворяющееся в свершении, место (точка), где начало и конец сходятся, как бы замыкая круг свершения.

В народно-праздничных формах больше всего преемственности и непрерывности традиций, они не подвержены разрушению, как господствующие мировоззрения, они в основном всегда остаются вне территории борьбы властей и официальных миро-

воззрений за господство; смена правд отражается в них, но их не задевает, ибо сами они не связывают своей судьбы ни с какой ограниченной правдой. Напротив, именно смена господствующих правд и является основной темой их игры. С м е н а — центральный и бесконечно вариирующийся образ этой системы; он включает в себя смерть и обновление, хвалу и брань, насмешку и веселье. Праздник сожжения и обновления мира. Благословляющие проклятия: умри и возродись. Нам важна объективная жизнь и традиция этих форм в языке, в жесте и в народно-праздничном творчестве.

Слово-метафора и слово — амбивалентное прозвище. Именно амбивалентное прозвище, бранно-хвалебное, снижающее и возрождающее, развенчивающее и обновляющее, есть первофеномен романно-прозаического слова. Оно по природе своей двулико, это слово. Этим оно отличается от одностильного и однотонного поэтического слова. Поэтому оно способно вобрать в себя историческое разноречие и разноголосицу. Оно свободно от догматизма внутриязыкового мировоззрения. Оно всегда тяготеет к языковым низам, к фамильярности, к площади. Оно никогда не сливается до конца с официальным словом. Как бы оно ни было проникнуто господствующей правдой, что-то всегда в нем остается от двуликости и свободы. На лице Рабле никогда не застывает (не овладевает целиком всеми его чертами) до конца серьезное выражение, столь ему отвратительное (до конца серьезность, без веселой лазейки в угле губ, ограниченность и обреченность, самодовлеющая старость без зачатка расцветающей молодости, покойник, не опустошивший своих семенных каналов, самодовлеющая часть, оторванная от народного целого). Серьезность — островок, омываемый океанами народного смеха. В голосе целого смех разрешает трагедию частей. Целое включает в свою ткань как отмирающие, так и недифференцированные еще клетки будущей молодой жизни.

Мотивы космического и всенародного тела у Уитмена. Мотивы карнавала и смерти в «Бочке амонтильядо» Эдгара По (см. его же «Царь Чума»).

В эпопее есть мировоззрение, но нет проблемности, ибо в миросозерцательной сфере нет становления, вообще нет никакого движения и нет даже р а з н о г о. Это неподвижное единство и, так сказать, единственность смысла исключает всякую подлинную проблемность.

Наша задача — приобщить Рабле советской культуре, сделать его таким же значительным фактором в ней, каким являются Шекспир и Сервантес.

Необходимо дальнейшее изучение своеобразного мира народно-праздничных форм и их существенного влияния на развитие литературы (оно не ограничилось только эпохой Возрождения). Момент праздничности, как изъятие из общего и постоянного будничного порядка, как предвосхищение и разыгрывание утопического царства, в какой-то мере присущ искусству, как таковому.

Все раблезианские образы не являются прямыми и односмысленными утверждениями, они окружены и пронизаны зыбкой и двусмысленной атмосферой амбивалентного смеха. В них нет простой прямолинейности утверждения, глубоко чуждой голосу целого; они сложны, зыбки и недосказаны, как это целое.

Если народ на площади не смеется, то «народ безмолвствует». Народ никогда не разделяет до конца пафоса господствующей правды. Если нации угрожает опасность, он совершает свой долг и спасает нацию, но он никогда не принимает всерьез патриотических лозунгов классового государства, его героизм сохраняет свою трезвую насмешливость в отношении всей патетики господствующей власти и господствующей правды. Поэтому классовый идеолог никогда не может проникнуть со своим пафосом и своей серьезностью до ядра народной души: он встречается в этом ядре с непреодолимой для его серьезности преградой насмешливой и цинической (снижающей) веселости, с карнавальной искрой (огоньком) веселой брани, растопляющей всякую ограниченную серьезность. Эта карнавальная искра насмешливо-веселой брани, никогда не потухающая в ядре народа, — частица великого пламени (пожара), сжигающего и обновляющего миры (огонек Ивановой ночи, свечка римского карнавала). Элементы этого смеха есть и в «Бравом солдате Швейке», но с примесью дезертирского нигилизма, цинизма, чуждого раблезианскому смеху. Гораздо глубже и полнее звучит этот смех у де-Костера. Этот насмешливо-веселый народный смех очень далек от нигилизма, он гораздо дальше от нигилизма, чем односторонняя серьезность и прямолинейное утверждение ограниченной правды. Ведущим началом в нем является не отрицание, а полнота целого, отрицается же именно ограничение полноты (т. е. отрицается отрицание), отрицается часть, выдающая себя за целое, бедность

и скудость, выдающие себя за богатство и избыток, неподвижность, претендующая вобрать в себя и остановить движение.

Праздничная утопия смеховых образов все время хочет переплеснуться в действительную жизнь, выйти за свою временную рампу, разбить свои временные границы.

Показать существенную роль в истории смеховой культуры продуктов неполного распадения двутелых образов — так называемых п а р н ы х о б р а з о в (карнавальные контрастные пары, Дон Кихот и Санчо и др.). Своеобразный диалог этих пар — диалог лица с задом, верха с низом (отчасти и зимы с летом, старости с юностью, скудости-поста с изобилием-масляницей). Роль таких парных образов и в истории литературы чрезвычайно велика. Контраст здесь проникнут динамическим началом (от смерти к жизни). Хождение колесом в известной мере раздваивает образ и делает его двутелым. П о л н о т а целого, воплощаемая в образах смеховой культуры, глубоко динамична: это полнота процесса, полнота становления. Она охватывает оба полюса процесса метаморфозы и обновления мира.

Отношение смеховых образов к действительности носит совершенно особый характер, поэтому и реализм смехового фольклора — особый реализм. Проблема реалистического символа. В нем всегда есть момент снижения и материально-телесного низа (он топографичен). Отвлеченно-идеальное и ограниченно-серьезное в нем развенчивается и обновляется. В то же время он универсален и оптимистичен. Идеалистический символ однополярен и статичен, реалистический же — динамичен.

Диалог одновременных сил и смыслов и диалог разновременных сил и смыслов — прошлого с будущим, зимы с летом, старости с молодостью, жизни со смертью. Это диалог между двумя полюсами становления, между началом и концом совершающейся метаморфозы, это — говорящая метаморфоза, метаморфоза, представленная как словесный агон (спор старого с новым). Такой диалог — органическая часть народно-праздничной системы образов, связанной со сменой и обновлением. Именно эти двувременные народно-праздничные диалоги и являются одним из существеннейших фольклорных корней романа и романно-прозаического слова. Процесс становления, отраженный словом. Элементов таких народно-праздничных диалогов (агонов) много и в сократическом диалоге, но здесь они приняли совершенно специальный уклон — отражения словом (диалогическим) становления познания (понятия), но и это

становление в сократическом диалоге носило исторический характер. Существенная генетическая структурно-смысловая близость сократического диалога роману. Критическое испытание мудреца (мудрости) и критическое испытание слова (старого общепринятого слова-понятия и его претензий). Фольклорный характер определения мудрости как знания своего незнания. Связь с площадью и базаром. Столкновение эпох и ощущение смены. Это — непрерывный процесс критического пересмотра, смены и обновления слов-понятий. Рейх вскрывает народно-мимическую природу сократического диалога. Правильнее — он вышел из той же народно-праздничной стихии, что и мим. В нем ясно ощущается умерщвляюще-обновляющее дыхание радикальных смен.

Всякая страсть, по Гёте, имеет в себе нечто гениальное, ибо человек вкладывает себя в нее целиком.

Циклы легенд о мудрецах, возникшие на античной почве (о семи мудрецах, о Сократе, о Диогене и др.), создают совершенно новый тип образа человека и героя, существенно родственный романному типу. Идеологическая инициатива, принадлежащая герою этого типа. Совершенно новый тип единства его (категории судьбы, рода и мифической миссии отпадают). Риторико-юридический и морально-философский моменты этого единства. Категория внутренних возможностей, не укладывающихся во внешнюю судьбу и положение. В романе человек не есть то, чем он является; в эпосе же его явление абсолютно совпадает с его бытием. В эпосе судьба и внешнее положение абсолютно адекватны герою; в романе же неадекватность герою его судьбы и положения является ведущей темой; до известной степени можно говорить о неадекватности всего миропорядка. Эта неадекватность принимает весьма различные формы, но она всегда есть. Это связано с идеологической инициативой героя и самого автора. В эпосе же вообще нет идеологически инициативной личности (вообще нет личного автора, где же он появляется — Виргилий, — там перед нами стилизация). Поэтому и слово в романе (вообще всякое выражение) носит совершенно иной характер; иной характер и особое значение приобретает и диалог: он становится выражением существенной р а з н о с т и, разноречия и разноголосицы. В этом отношении сократический диалог сыграл существенную роль в подготовке европейского романа (вообще всей художественной прозы).

Особенности романного сюжета. Дело не в том, что это в большинстве случаев сюжет частной жизни, — важно, что внеш-

нее историческое положение человека (и вообще сюжетное положение) не исчерпывает всего человека, что человек больше любого положения, что он потенциально бесконечен. Бесконечная требовательность, присущая романному сознанию. Гомеровское совпадение внешнего явления (судьбы) и сущности для романа принципиально неприемлемо (и не потому только, что его нет в буржуазной действительности). В романе герой принципиально не вмещается в рамки действительности, и именно самое это невмещение и служит основной темой романа. В эпосе никто не борется с самим строем действительности, его условностью, с господствующим мировоззрением; здесь борются с Троей, с Гектором и т. п. Строй мира остается незыблемой и неизменной основой действия и характеров. Строй мира и мировоззрение не входят в число переменных (хотя бы потенциально переменных) величин произведения.

Типология романного сюжета. Роман испытания и роман воспитания. Становление характера. Типология романного героя. Типология действия. Типология проблемности и, наконец, типология внутреннего момента (субъективности, психологии).

Обзор истории романа. Особо — история русского романа. Советский роман и его перспективы.

Таким образом, герой романа — «частный человек» по принципиальным и существенно-жанровым соображениям.

Образ мудреца и образ фольклорного дурака (шута) сливаются в образах Сократа, Диогена, Мениппа, отчасти и Эпикура.

Событие романа (как бы ни было оно сюжетно завершено) — часть незавершенного еще, продолжающегося и сейчас события (события жизни, современности или эпохи), в котором участвуют и автор и читатели. Это — событие н а ш е й с в а м и ж и з н и, современника (см. анализ первой главы «Онегина»). Мир романа открыт во времени, не кончен, и главное в нем еще не совершено; мир эпоса — мир главных и вполне завершенных событий. Мир романа — кусочек незаконченного мира, в котором и мы живем, а не воспоминание о завершенном и замкнутом в себе великом прошлом.

В будущее помещается к о н е ц. Мрачные образы этого будущего — конца (катастрофы мира); сумерки богов. Хаос. Мифическая теория уничтожения и возникновения миров. И средневековье знало будущее в земном плане (реальное) как конец — гибель. Перенесение положительного идеала в реальное земное будущее есть грандиозный переворот в области мышления времени.

Характерная для мифа идеализация н а ч а л а. Характерное для форм мышления времени отрицательное отношение к реальному настоящему: «наше время», «наш век» хулят. «Железный век». «Ужасный век, ужасные сердца». Слова Гуттена. Возрожденческое отношение к настоящему иное. Эта оценка времен и в частности настоящего определяет иерархию жанров как каноническую, так и фактическую, иерархию пластов языка и языковых тонов (интенций-оценок). Начало, вершина и конец, как категории образного мышления времени. В очень наглядной, потому что застывшей форме музейного экспоната, эпическое время дано в периэгезе. Это — путешествие по застывшему эпическому прошлому. Это — время начал и вершин. Абсолютное значение «первого» и «лучшего».

К самому концу книги:

С м е х — форма крупного плана, он необычайно приближает предмет, разрушает всякую созданную пиететом или страхом дистанцию и даль (высоту) предмета; в далевом образе мир не может быть смешон. Поэтому смех — предпосылка реализма: он втягивает предмет в зону современности и фамильярности, где его можно ощупать руками, разложить, проникнуть в его нутро, исследовать. Дать критику в корне неправильных и грубых представлений о «вульгарном реализме».

Роль смеха в истории романа и реализма. В генерализующем плане образы не бывают смешными.

Проблема изображения настоящего (современности) в античности и в средние века есть уже, в сущности, проблема романа. Он рождается в низах жанровой иерархии. Но роль этих низов понимается обычно неправильно. Она громадна, но не отражена дошедшей литературой.

Оценка настоящего и оценка с е б я самого и своего с о в р е м е н н и к а (проблема автобиографии, мемуаров, портрета). Эту оценку настоящего и формы отношения к нему необходимо тщательно изучать (античная автобиография, мемуарная литература, диалог, диатриба, сатира, памфлет и др.), ибо они стали ведущими в новое время. Восприятие действительности на уровне с собою (и своими современниками); искание истины о бытии в небожественном себе самом и в своих современниках, судить о мире по современности и в ней же искать разрешение мировых проблем. Такова была и установка Сократа. Современность, как исходный пункт суждения о мире, — явление очень новое; это радикальный переворот литературного и философского по-

знания. Подлинное существенное («истинное») время — это не прошлое и не идеальное (неисторическое) будущее, а реальное настоящее, в котором нужно искать следы реального прошлого и зачатки (тенденции) реального же будущего; оно исходный пункт всех наших суждений о мире и о времени (истории); ценностный примат принадлежит будущему, которому настоящее должно служить. Реальное будущее (в его тенденциях, в его необходимости) является в известном смысле критерием для оценки настоящего. Такое временное хозяйство человека представляется теперь чем-то само собою разумеющимся. Но этот порядок времени, эта иерархия времен является радикальным переворотом нового времени.

Тот факт, что ценностный и познавательный центр лежали не в настоящем, существенно определяли образ этого настоящего и иерархическое место этого образа (его тональность). Важно, насколько широки границы настоящего (насколько далеко они выходят за пределы индивидуальной жизни, индивидуального переживания).

Жизнь традиции не в мертвых и изолированных элементах языка (семантическая палеонтология), а в полносмысленных художественных и идеологических целых, т. е. непрерывный рост, расширение и обновление ее смыслов.

Особая роль смеховой культуры. Образы ее освобождали от страха (страшной памяти и страшных предчувствий), пронизавшего собою основной фонд образов мифа, языка, фольклора. Мир в них выглядел и звучал по-иному (фамильярно-весело и бесстрашно, он был и реален и легок); по ту сторону страшной памяти и страшных предчувствий его реальность ощущалась по-иному. Смеховые образы освобождали от того страха, который сгущался в образах конца мира, страшного суда, ада, наказаний, всяких темных примет и предчувствий, злых духов, ведьм, чертовщины всякого рода, неотвратимой судьбы и т. п. Они освобождали слово, язык, выражение и жест от тонов мольбы, жалобы, смирения, просьбы, пиетета, отчаяния, принижения, самоунижения, преклонения, подобострастия, заискивания, восхваления, а также — устрашения, запугивания, угрозы, повелевания, подавления, самовозвеличения, грозной силы, приказаний и окриков и т. п., — почти все слова и жесты были расхищены этими тонами (служили или рабу или господину раба); язык, жест и все другие формы человеческого выражения были проникнуты ими, отравлены ими. От них освобождал смех и фамильярное общение.

Этим опутавшим и омрачившим мир тонам противопоставлялась веселая брань и снижающие образы развенчаний и обновлений.

[Тетрадь 4]

Очень важно подчеркнуть фамильярное общение и фамильярный строй мысли, переживаний, психики. Фамильярное общение, общение равных, абсолютно освобожденное от страха и пиетета: оно фамильяризует и мир, разрушает все дистанции, освобождает от запретов, позволяет брать все вещи, мир в руки, ощупывать и мять их, пробовать на вкус, жевать, терзать, вбирать в себя, поглощать, переваривать. Недаром это фамильярное отношение к миру, познание и постижение его, выражалось обычно в метафорах еды и поглощения (и также и полового акта). Это фамильярное о с в о е н и е мира (в его наиболее существенных и священных моментах) осуществляется и в особых пластах нашего мышления и нашей психики. Наше одинокое мышление и переживание может быть, так сказать, более или менее фамильярно настроено в отношении своего предмета, оно может насмешливо-весело и свободно смеяться, весело браниться, брать свой предмет (объект, каков бы он ни был) без всяких дистанций, смело ощупывать и разгрызать его, впитывать его в себя. Фамильярная мысль, фамильярное ощущение, фамильярный душевный строй. Потчевать мир веселыми и зиждительными тумаками, как де-Баше кляузников, и затем осмеивать его, избитого. Наша мысль изучает мир, совершая некое смеховое действо над ним. Это — вовсе не нигилистический познавательный и душевный цинизм. Это душевное бесстрашие, доступное далеко не всякому и далеко не всегда, опирается на тысячелетнюю традицию, отложившуюся в соответствующих пластах языка, жестикуляции, внутренних образов. Эта особая позиция в отношении мира была подготовлена тысячелетиями развития народно-праздничной смеховой культуры, оплодотворяющей и праздничный строй познающей души, переживание мира в весело-бранном аспекте.

Ощущение своего времени, своей современности, превращение ее в исходный, определяющий и решающий пункт познания мира, человека, истории. Исходить не из «н а ч а л», отцов и родоначальников и вершин прошлого и не из вневременной и неподвижной вечности и не из конца, но из настоящего, как существенного продолжения, в котором мы участники и деятели и которое в наших руках. Мышление будущего не как конца. Освободить представление и образное мышление времени от категорий на-

чала и конца. Принятие времени, как определяющего момента, в границы образа. Воспринять принадлежность к эпохе, как существенный момент в образе человека.

С этим переворотом в ценностном ощущении и изображении времени тесно связано радикальное изменение в системе литературных жанров. Дело не только в том, что в эту систему вошел роман, — дело в том, что он оказался в ц е н т р е этой системы, и все жанры вокруг него, вся система в частях и в целом резко изменилась под влиянием тех же причин. В основе лежит именно изменение в ощущении и в изображении времени: радикально переместился центр изображаемого времени, время сосредоточилось на своем настоящем и в нем стало полагать существенную реальность, основной и ведущий литературный объект. Место предания заступил личный новый опыт. (Документализм в отношении прошлого; апология личного опыта и здесь). Предание давало и сюжет и стиль; ничего не выдумывалось и ничего не бралось из личного опыта (творчество, в известном смысле, было контрабандным). Роль предания сохраняется (ее нельзя преуменьшать в отношении личной литературы нового времени). На романе лучше всего раскрываются происшедшие в литературе изменения (в частности и изменение роли предания). Изменения в ощущении времени и языка (условия активного многоязычия) резче всего сказались на романе: они его создали и поставили в центре литературы. И многоязычие и изменение роли предания и перемещение центра в настоящее взаимосвязаны и взаимообусловлены. Кончилась грандиозная эпоха сплошной проекции литературных образов в прошлое. Началась эпоха сосредоточения прошлого (и будущего) вокруг настоящего, изнутри которого стараются понять прошлое (по объективным следам его и как настоящее других эпох по аналогии с личным историческим опытом, оно не преувеличивается как прошлое, а берется на уровне настоящего, по его образу и подобию) и идут в будущее (преувеличивают и героизуют скорее это последнее).

[IV]

Шекспировская свободная героика также омывается волнами народно-праздничного смеха; в этой стихии родилось бесстрашие шекспировского реализма. Вообще подмостки великого ренессансного театра могли возникнуть и подняться только на площади, кипящей смеющимся народом. Пушкин и Гоголь о народно-площадном начале театра.

Для того, чтобы современность (настоящее) могла занять свое место в центре литературы (чтобы, следовательно, кончилось проецирование образов в прошлое), необходимо было ощутить свою современность, как некое новое начало. Это сделал Ренессанс. Он перестроил не только пространственный, но и временной космос. Начало и конец лишились своего абсолютного значения, центр же поместился «всюду» в любой точке, т. е. в любой современности. Николай Кузанский. Эпоха ощутила себя в относительно-абсолютном центре исторического времени. Дело не в отвлеченно-теоретическом оформлении этого ощущения (как создался термин «средние» века и т. п.), — дело в практике его литературного воплощения. Сервантес перенес героическое прошлое рыцарских романов в современность (получилась фигура Дон Кихота). В романную эпоху античности то же самое проделывал с гомеровским прошлым Лукиан. То же проделывают и травестии. Такое осовременение прошлого существовало всегда: оно было одной из центральных тем народно-смеховой культуры (пародий, травестий, снижений), но оно выходило в большую литературу только в романные эпохи. Эта народная игра временами (как и диалогами времен, старого и молодого, зимы и лета и т. п.) во всех ее разнообразных формах была одним из важнейших источников романа. Роман рождается из сочетания взаимоосвещения языков (многоязычия) с взаимоосвещением времен (с двувременностью). Свое в свете чужого и чужое в свете своего. Разное сочетается со сменою, многоязычное историческое пространство мира с многоголосостью исторического времени. Таков хронотоп романа (в его отличии от одноязычного и одновременного эпоса). Важно, что масштабы для измерения и оценки времен дает именно современность (как относительный центр истории, перифраз ренессансного определения Бога и образ Николая Кузанского). Источники и первофеномены романного хронотопа и романного ощущения времени нужно искать в народно-праздничном (смеховом) фольклоре. Там же нужно искать и первофеномены романного слова.

Свободно-фамильярная игра с языками. Уничтожение всех дистанций, упразднение внутри языковой иерархии, создание свободных соседств. Разрушение всего того в языке, что связано со старой правдой и со старым смысловым порядком, старою ценностью строя языка.

Лукач, следуя за Гегелем, трактует эпопею, как художественное отражение современной действительности, современного

строя и миропорядка. Между тем эпопея, как художественный жанр, включает в себя, как необходимый конститутивный элемент, именно направленность на прошлое, на героическое время начал и родоначальников, время отцов, на сплошь завершенное и замкнутое в себе время. В связи с этим эпопея, как художественный жанр, опирается не на живой опыт современника, а на предание, предание священное и непререкаемое, это — также конститутивная черта жанра эпопеи. До-эпические песни, современные событию (мы их не знаем), быть может, были более похожи на наш фельетон или памфлет, чем на эпопею. Эпопея не ощущает своего героя как современника, а как отца-зачинателя; эпопея предполагает дистанцию, притом ценностно окрашенную временную дистанцию. Хорошим и подлинно-героичным может быть только прошлое (отцы и зачинатели), — так говорит эпопея. Великое прошлое начал и вершин народа, его прошлое — уже завершенная борьба — таков предмет эпопеи, как определенного и специфического художественного жанра. При этом эпопея опирается на безличную форму предания (а не личного опыта современника и личного творческого вымысла на основе этого опыта). Эпопея исторична: она говорит о бывшем и неповторимом. Не особенности изображенного строя отличают эпопею от романа (к чему сводится, в сущности, точка зрения Лукача). Самая характеристика этого строя («гомеровского») насквозь пронизана формами эпического прошлого. Характеристика гомеровской эпохи у Гегеля грешит наивным реализмом. Все дело в специфическом ощущении времени, характерном для эпох господства эпоса, в проецировании литературной формой всякой ценности в завершенное прошлое, в нерасторжимой связи больших жанров с преданием.

Литературные отражения современности всегда существовали, но они находились на периферии литературной жизни. Это были мелкие и «низкие» жанры. Современность была связана с особым языком и с образами материально-телесного начала. Современность можно было обнажать, можно было добираться до нутра, можно было ощупывать ее фамильярно и без всяких дистанций. И современников и даже себя самого (Цицерон) можно было героизовать, но тогда прибегали к дистанцированным эпическим формам (как если бы дело шло о великом прошлом). Современность появляется там, где можно было смеяться, и смех разрешал касаться современности. К современности можно было подходить грубо и реалистически.

В эпосе есть развитие действия, но нет становления. Строй, смысловой состав, «правда» мира неизменны и неподвижны. Это — неподвижность свершенного и готового прошлого с одной стороны и «вечной» правды и мировоззрения (подлинного бытия) — с другой.

Показать на античном материале, как современность входила в литературу, как она искала себе жанры, формы и тона. Роль диалога, автобиографии, смеха. Особо подчеркнуть роль фольклора. Завершиться этот процесс мог только в связи с радикальным изменением ощущения времени (решающее значение эпохи Возрождения в судьбах романа). Три разреза: в р е м я, г е р о й, с л о в о.

О б р а з ч е л о в е к а в р о м а н е. Эта тема распадается на две части: 1) принципиальные особенности романного героя, обусловленные самой природою жанра (отличие от героя эпопеи, драмы, лирики); 2) историко-систематическая типология героев в пределах романного жанра.

Попытки определения романного героя у Лукача, у Берковского (жанровый герой и т. п.), Обломиевского. Ограниченность исторической концепции: все начинается с Ренессанса и с рождения буржуазного общества. Неправильное понимание самого Ренессанса, измеряемого масштабами 18 и 19-го веков.

Идеологическая инициативность. Дело не в мировоззренческом индивидуализме, не в праве индивида творить мировоззрение и не в релятивизме (хотя все это и имело место), дело в с м е н е п р а в д, в борьбе за новое мировоззрение, которое не является чем-то само собою разумеющимся, которое нужно обосновывать и защищать.

Значение мифов о возникновении и уничтожении миров и мифов о смене веков. В эпосе они занимают периферийное место и, в сущности, вытесняются эпическим сознанием.

Распадение эпического (и натурфилософского) единства мира и человека и умирание мира вокруг человека (мертвые вещи и пейзажная природа).

Подчеркнуть и особо проанализировать э п и ч е с к у ю д и с т а н ц и ю.

Отличие эпического и трагического героя от народной маски (Maccus, Dossennus, Пульчинелла и т. п.). Смерть и гибель — конститутивная черта как эпического, так и трагического героя; их судьба абсолютно завершена и необходима, и они целиком заключены в своей судьбе; вне этой судьбы у них нет роли, и они

не могут стать героями иной судьбы. С этим связано и их чисто сюжетное функционирование (у них нет своего лица вне сюжета). Маски, напротив, никогда не умирают (только фиктивно), они могут проделать любую судьбу (и фактически проделывают их множество), но ни одна их не исчерпывает. Если трагический и эпический герой — герой *гибнущий* по природе своей, то маска — герой вечно живущий, обновляющийся, воплощение процесса непрерывной жизни, вечной живучести и неистребимости (цирковой клоун). Он никогда не исчерпывается сюжетом, он раскрывает свое лицо вне сюжета (в tricae, в lazzi). Это — герой *свободных импровизаций, а не предания* (он — над преданием). В нем воплощены и сконцентрированы совершенно иные моменты жизненного процесса. Логика и необходимость его действий иная (роль в них изнанки и наоборот).

Эпические и трагические герои, перешедшие в разряд масок: Геракл и отчасти Одиссей. Момент безумия и обновления и момент материально-телесного низа и победа над смертью (спуск в преисподнюю), обусловившие это переключение в разряд масок.

В каждую данную эпоху существует *система* жанров, некая твердая и закономерная констелляция жанров (иерархическая). Изменение этих систем приводит и к изменению каждого отдельного жанра внутри системы. Особенности данной жанровой разновидности в данную эпоху ее развития определяются *прошлым* жанра (т. е. его традицией) и его настоящим положением в системе жанров данной эпохи.

В системе жанров античности не было романа, но его место было занято другими жанрами. Когда роман стал ведущим жанром, то изменилась соответственно и вся жанровая система (все жанры до известной степени романизовались и получили отношение к современности).

Появление частного человека, гражданского общества связано с бесконечным расширением мира. Действия частного человека утратили непосредственное органическое отношение к общественному целому, но зато в нем раскрылись иные стороны, связывающие его с большим целым мира, человечества, будущего. Именно *частный* человек впервые почувствовал себя не эллином, не варваром, а *человеком*. Это большое целое человечества вовсе не обязательно носит отвлеченно-*моральный* характер (и характер утопический). Частный человек либо коснеет в скованной материально-частной стихии, либо родина частного человека переносится в большое и «всечеловеческое»

будущее. Громадный открытый и незавершенный мир своих и чужих.

С резкого (почти пародийного) разрушения эпической дистанции начинается «Онегин» (перенесение сразу в душу героя в весьма не героический момент его размышлений, сугубо прозаический).

Для романа характерно, что ни одно положение, никакая сюжетная судьба, не адекватны человеку и не исчерпывают его. Человечность героя не укладывается ни в положение помещика, ни в положение чиновника и т. п. Самая эта неадекватность является ведущей темой романа. Неважно, раскрывается ли эта неадекватность в самом чиновнике (не укладывающемся в свой мундир) или в самом авторе (при чисто жанровых героях). Роман — критика положений, неадекватных человечности. Такое же отношение к положениям, как не завершающим и не выражающим человека, характерно и для народных масок.

Проблема романных зон. Для романа характерны не только языковые зоны переключения, но и временные. Дистанция между изображаемым миром и автором и авторской современностью то увеличивается, то уменьшается. Иногда временная рамка прямо уничтожается. Что бы ни было предметом изображения, исходной точкой является настоящее, постигаемое в отношении к будущему.

Роль предания тяготеет над художественным словом античности. Появление нового типа не эпического героя в легендах о мудрецах и в сократических диалогах. Аналогичен образ комического Геракла. Процесс становления героя. Тема властителя и мудреца (Александр и Диоген). Образ мудреца (Диогена, Мениппа) помогает ориентироваться в большом мире чужих предоставленному самому себе неустроенному человеку.

Особо о любовной тематике романа.

Многопланность романного сюжета, романного события. Экстенсивность (и ступенчатость) развертывания его (в отличие от новеллы).

Принижение настоящего в античной средневековой литературе. Оно могло быть только объектом низких жанров. Проблема вульгарного реализма. Его существенно смеховой характер. Но это был подход без дистанций, он позволял ощупывать вещи, обращаться с ними фамильярно. Смех создает самый близкий и самый крупный план. Изображать мир на одном уровне с собой

и со своими современниками. Локализация героических времен только в прошлом. Образ Сократа и тип сократовского героизма.

Оценка прошлого просветителями и романтиками, оценка настоящего возрожденцами. Эти документы являются субъективным отражением сложности и зигзагообразности этого процесса восприятия времени. Более объективное его отражение в формах языка, стиля и жанров. Литература отрешалась от предания и переходила на изображение настоящего, глядящего в будущее.

Взаимоосвещение времен. Понять своеобразие настоящего по отношению к прошлому (на фоне прошлого).

В элементах сюжетной судьбы ощущалась еще их фольклорная символичность. Они социо-био-космичны; в них еще солнце, земля, весь народ, они еще отнесены к целому жизни мира и народа. Когда же остается их голое частно-бытовое значение, они начинают нуждаться в переосмыслении и в универсализации нового типа.

Начать со связи романа с многоязычием. Новое языковое сознание и рубежи языков. Судьба этого жанра связана с судьбами языкового сознания. Она связана с судьбами сознания времен и восприятия человека. Жанр нельзя отрывать от системы жанров данной эпохи. Те причины, которые поставили роман во главе жанровой системы, определили и соответствующие изменения других жанров и всей системы в ее целом. Большая литература в каждую данную эпоху едина. Но един и жанр в своей истории. Эти два единства скрещиваются в каждой конкретной жанровой разновидности.

Роман возникает в многоязычном мире, т. е. в мире, где темное и глухое многоязычие «в себе» стало многоязычием «для себя», т. е. где разные национальные языки стали взаимоосвещаться. Многоязычное сознание одна из существенных предпосылок романного жанра. В неразрывной связи с внешним активным многоязычием по-новому осознается и активизуется внутриязыковое многообразие, внутринациональная дифференциация языка: территориальные диалекты (провинциальные говоры), социально-классовые и профессиональные языки и жаргоны, литературный язык, жанровые разновидности языка — стили внутри его и т. п. Национальный язык оказывается с а м о о с о з н а ю щ е й с я сложной системой языков. Наивное сосуществование этих языков, в разной мере и степени причастных господствующей единой национальной норме языка, кончается. Кончается, прежде всего, самоуверенно замкнутое существование канонического

литературного языка (точнее — жанровых языков, на которые распадается так называемый литературный язык), границы его в отношении внелитературных языковых систем становятся зыбкими, происходит его обновление за счет их, а иногда и радикальная смена. Из птоломеевского мира одинаково бесспорного языка литературно-активное сознание вступает в галилеевский мир многих языков. Это активно-многоязычное сознание совершенно по-новому ощущает слово как орудие художественно-идеологического творчества. Это новое ощущение слова определяет языковое и стилистическое своеобразие романного жанра. Но оно оказывает влияние и на остальные жанры, жанры глухого и замкнутого одноязычия, прежде всего на эпос. Эти существенно одноязычные жанры в условиях активного сознания разлагаются (эпос, трагедия) или существенно перестраиваются, меняется и их положение, их место в жанровой иерархии.

В связи с активным многоязычием и новым ощущением слова меняется образ действительности в литературе: мир стал выглядеть по-иному. Говоря образно и несколько грубо, объект, попавший в сферу взаимоосвещения и борьбы языков, благодаря этому освободился от исключительной власти языка, произошла нейтрализация слова, и предмет стал свободнее раскрывать свою внесловесную, самостоятельную объективную природу, он как бы впервые родился для человеческого сознания в своей чуждости, самостоятельности и свободе, т. е. независимости от человека (и его словесной магии, иллюзий и т. п.). По-новому встала проблема подчинения этого предмета задачам человеческой практики и познания. О том, какое значение имело это нейтральное слово для рождения новых европейских методов и знания — здесь говорить не место; слово-понятие нового мышления. В сфере же образного художественного мышления это нейтральное слово раскрывает свое значение в романе, создающем новую форму художественной образности. Характерно значение «сократических диалогов», как определенного жанра (*<2 нрзб.>*), сыгравших основополагающую роль как в истории научного слова-понятия, так и в истории романного слова, ибо сократические диалоги, хотя и не являются романом, принадлежат к числу существенных романных форм античности. Другая сторона этого процесса нейтрализации слова и освобождения предмета в условиях многоязычия — разложение национального мифа и связанных с ним больших жанров, процесс, изображенный в отношении античности с такою изумительной ясностью и глубиной Эрвином Роде

(пусть и в корне не верны оценки и перспективы этого процесса). Стилистические особенности нейтрализованного романного слова мы рассматривали в прошлом докладе. Сегодняшний посвящен освобожденному и раскрывшему свою самостоятельность и чуждость предмету, миру действительности, т. е. некоторым новым тематическим особенностям романного жанра.

[Предмет имел два имени: одно высокое (в эпопее, в трагедии), другое низкое (в вульгарном низовом языке, в комедии, в миме, в народном фарсе и анекдоте, в пародийно-травестирующих жанрах); оба имени столкнулись над предметом и нейтрализовались. Роль пародий-травестий в процессе этой нейтрализации.]

Эпос — жанр, уходящий корнями в глухое, замкнутое одноязычие и расцветающий в эпоху сознательного и уверенного в себе канонического одноязычия. Эпос опирается на предание, это — его конститутивная черта. Эпос не изображает современности и современников на основании живого опыта. Эпопея как жанр и те конкретные эпопеи, которые мы знаем, перестанут быть эпопеями, т. е. самими собой, если отмыслить предание и эпическое прошлое. Эпопея о современности будет совершенно иным жанром. Эпическая песня о современнике прилагает к нему формы эпического прошлого, канонизует его при жизни, опираясь на уже готовую эпическую традицию. Тех песен, которые были непосредственным откликом на событие и которые предшествовали сложению эпопеи (т. е. эпической традиции), мы не знаем, но они не были эпическими в нашем смысле, поскольку они не опирались на предание и не локализовали свой мир в эпическом прошлом. Те исторические песни о современных событиях, по аналогии с которыми хотят мыслить кантилены и песни аэдов, возникли не на почве уже существующей эпической традиции, это курица, а не яйца. Эпопея определенное явление и каковы бы ни были те кирпичи, из которых она построена, перед нами определенная архитектура и конститутивным моментом этой архитектуры является предание и эпическое прошлое. Предание имеет с в о е в р е м я, это — время отцов, зачинателей, родоначальников, время первых и лучших. К преданию можно подойти с этой стороны. Но можно подойти и со стороны опоры на предание, определяющей особенности художественных методов. Эпическое время, как время первых и лучших, создает эпическую дистанцию: этот лучший мир не может быть предметом опыта, но лишь предания.

П р о ш л о е п р е д а н и е — таков мир литературы.

Только соприкосновение с современностью придает предмету (даже прошлому) неготовость и незавершенность, вовлекает его в незаконченный процесс становления мира. Положить в основу литературы представление о целом как о незаконченном процессе — целый переворот. Освободиться от представления о конце как о гибели и о начале как о добре и о вершине в прошлом. Изменение модели мира, всего временного хозяйства человека. Готовые вещи, но не в готовом еще мире. Конститутивное значение имеет связь с незавершенным еще событием настоящего. Причастность к незавершенному процессу, в котором и мы участвуем, разрушает эпическую дистанцию.

Роман и историческое прошлое изображает как настоящее, как современность того времени, как прошлую современность. Эпопея же и современного героя может воспринять в категориях эпического прошлого. Дело эпических героев, ценность и славные их дела не зависят от нашего настоящего и от будущего. Они обеспечили некоторое устойчивое состояние, которое нужно только сохранять, но которое нельзя улучшить.

Раскрывшаяся чуждость и самостоятельность предмета: у него своя, независимая от нас, природа и своя логика. Он выпадает из своего гнезда в упроченном и человечном единстве мира, становится чем-то изолированно единичным и упорным. Он утрачивает свою прежнюю понятность и свой прежний бесспорный смысл. Но в то же время он перестает быть чем-то освященным, утрачивается дистанция, отношение к нему становится фамильярным. Его можно фамильярно ощупывать со всех сторон руками, его можно разлагать, дробить, проникать в его нутро, его можно свободно исследовать, давать любое новое назначение, сталкивать с любым другим предметом (новые и низкие соседства, мезальянсы). Роль смеха в этом процессе фамильяризации предмета. Отсюда и роль вульгарного реализма. У него (у предмета, у человека) уже было второе фамильярное имя и другие грубо-фамильярные связи (он фигурировал как подтирка) в народно-фамильярных пластах языка и в «низких» жанрах литературы (в народных фарсах, анекдотах, эротических загадках, в комических агонах, в мимах, комедиях, в разнообразнейших формах народной комики, в комическом эпосе — «Маргите», — отчасти и в сатировой драме). Теперь они (это второе имя и эти фамильярные связи) поднимаются в большую литературу, начинают служить созданию нового мировоззрения и нового большого стиля. Эта двойственность у Петрония, у Рабле, у Сервантеса.

[Тетрадь 5]

Вторые фамильярные имена и связи существовали и у героев предания. Особая «романная» роль комического Геракла. Герой мог быть дураком и сумасшедшим.

Роман — большая эпическая форма, не связанная с преданием (получающая и свой тематический материал, свой мир, своих героев не от предания) и локализующая свой мир в формах настоящего и современности и своего героя, как если бы он был современником (в пределе — фамильярным приятелем) на одном уровне с собою и своими современниками.

В эпосе при наличии эпической дистанции и эпической дали невозможна реальная диалогическая обращенность авторского слова к героям, невозможно ни выпытывание, ни высмеивание их. Значение новых выпытывающих функций слова в сократических диалогах.

«Может ли быть что доброго в настоящем». С точки зрения эпоса подлинная реальность принадлежит только тому, что б ы л о. Принципиальная завершенность эпического события: нет пуповины, соединяющей его с нашей современностью. Разрушена стена предания. Источником видения и понимания изображаемого мира становится живой опыт и вырастающий из него и подчиненный его целям вымысел. Эпос и настоящее воспринимает с точки зрения условного прошлого. Роман и к героическому прошлому подбирает ключи настоящего (травестирование героического эпоса). Воспринять эпического героя как своего современника — значит снизить его.

Существенное получает отношение к началу и к вершине.

Риторические и судебно-риторические корни романа. Эротические корни романа. Диалогические корни романа (Сократ, мим). Сатирические корни романа (в том числе и народный смех). Автобиографические и мемуарные корни романа. Утопические корни романа. Во всех этих явлениях выработаны формы изображения современности и современников. Значение риторических и эротических форм изучено хорошо. Но значение народно-смеховых и диалогических корней изучено крайне слабо. Поэтому именно на них мы сосредоточим наше внимание.

Значение этики, этологии и характерологии.

Сократ и разоблачение человеческого н е з н а н и я, развенчание ходячей правды.

Современность принципиально разноречива: она полна синкризисов и контроверс, она диалогична, передача ее не может не быть в большей или меньшей степени диалогизованной.

В сократических диалогах основным объектом изображения делается существенно говорящий человек, идеологический инициатор, притом не просто говорящий (изрекающий), но разговаривающий и спорящий. Это — запись действительных разговоров на действительном современном языке (отсюда их роль в обновлении языка прозы). Более того, живая речь эта охватывала все, что только волновало современников.

Прошлое чужой страны в «Киропедии» Ксенофонта. Здесь не предание, а личный опыт, личное мировоззрение и чаяние, направленные в будущее.

Связь с современностью (т. е. существенное отношение к нерешенному и незавершенному еще процессу) вносит в литературу существенный эссеизм.

Действие романа совершается в мире, где последнее слово еще не сказано.

Диалог исходит из незначительного повода и поднимается к значительным, от временного — к вечному. Исходным пунктом служит незначительность, временность, современность.

Роман Гераклида Понтика «Абарис». Утопический строй гиперборейцев. Стрела Аполлона. Парсифаль.

К корням авантюрно-проблемного романа. «Logistorici» Варрона. Проблема мениპповой сатиры.

Испытание и воспитание, как существенная особенность романного сюжета.

Обширная область «σπουδογέλοιον», в которой лежали мимы Софрона и сократический диалог, римская сатира, мениппова сатира, буколическая поэзия, басня.

Роль меморабилий как памяти о речах и разговорах.

Изображение действительности (современной) не может воспользоваться наличными каноническими формами литературы. Поэтому оно опирается на жизненно-бытовые внелитературные формы. Первая автобиография в форме защитительной речи (Исократ). На место эпико-героических и мифологических threnoi (например, Пиндара) появляется прозаический надгробный энкомион, свободный от мифико-героического содержания (Исократ же). Прославление великих мужей современности. Так рождается биографическая форма.

Громадное значение для изображения текущей, типически повторяющейся, конченной, но не завершенной действительности имели народные маски. К ним с разных сторон подходят и близки первые романные герои — Маргит, Люций, Энколпий, Диоген, Менипп и др. Герои не замкнутого и завершенного эпического прошлого, но незавершимого жизненного процесса, процесса смен, возвращений, встреч, возрождений, типических повторений и т. п. Для овладения новым чуждым предметом действительности характерно движение вниз и в глубь. Снижение сочетается с углублением. Хвала и прославление-возвеличение всегда овнешняют, закрывают доступ во внутрь.

Героическое начало, обеспеченное им неизменное (по существу) настоящее и гибель в конце. Центр осмысления и оценки переносится в современность как продолжение; современность же начинает чувствовать себя ближе к будущему, чем к прошлому. Происходит перемещение центра тяжести осмысления и оценки. Дело не в пустом слове «современная действительность», а в тех структурных особенностях ее, которые определяют специфичность ее образа в литературе. Ее не завершенный, ее, так сказать, продолжительный характер, ее связь с личным опытом творящих и читающих, отсутствие эпической дистанции, ее низкий уровень по сравнению с героическим прошлым, возможность свободно-фамильярного обращения с ней, движение вниз и в глубь, возможность ощущать и переживать в ней себя самого. Особенно существенно должны отразиться эти структурные особенности на образе человека. Эпический человек всецело завершен; он, далее, весь и до конца овнешнен; далее, и это особенно важно, у него нет никаких потенций и возможностей, которые не были бы сплошь реализованы в его действительном положении и судьбе, он весь и до конца укладывается в свою судьбу, в свое положение, в свою внешность, он совпадает с самим собою, он абсолютно равен себе самому; в нем не остается нереализованных потенций для дальнейшего развития; он не может стать лучше себя самого. Между тем в романе для образа человека характерна именно неадекватность судьбы и положения его человечности, его человеческим возможностям; у человека есть будущее, он не завершен, как не завершена вся современная действительность. Будущее не может его не касаться и не может не иметь в нем корней. Это расхождение и несовпадение с самим собою может осуществляться различнейшим образом. Оно может осуществляться и в самом герое, и в авторской точке зрения на мир и героев, оно может выра-

зиться в игре положениями (они становятся как бы маскарадными одеждами и масками). Особое значение для структуры образа романного героя имеет народная маска.

Этот разрыв может быть показан так: герой может быть больше человека и меньше человека, но никогда он не совпадает с человеком, не равен ему до конца.

В области истории романа явления эллинистической литературы чрезвычайно похожи на явления позднего средневековья и раннего ренессанса, но на античной почве они не завершились эпохой Возрождения и ее великим романом. С этой новой романной структурой героя связано и появление моментов испытания и воспитания. Перечисление и анализ героев романного типа на античной почве. Автор имел дело с самой литературой (с наличными и устойчивыми литературными традициями и канонами) и *преданием*, дававшим ему готовый, бесспорный и завершенный мир прошлого. Теперь он оказался перед лицом незавершенной и оспоримой в каждом своем моменте текущей действительности. Образ этой текущей действительности в сатирах Горация или в письмах Цицерона к Аттику. То внутреннее единство мира, которое давало предание, теперь нужно было искать и завоевывать.

Современная действительность, как таковая, открыто и прямо показанная, долгое время была только объектом смеховых форм. В большую литературу они вошли через обширную область «σπουδογέλοιον».

Предмет по-новому раскрывается не только на рубеже языков, но и на рубеже времен. Роману свойственно особое *ощущение времени*. Дело не только в том, что он перестает работать с условным временем (эпическим прошлым), — особенно важно то, что ему свойственно дифференцированное ощущение времени и своей *эпохи* («века»), ощущение рубежей времен и существенное отношение к будущему не как к концу. Наследием эпического прошлого является отсутствие становления внутри настоящего («эпохи») и статичность как героев, так и устоев. Образы исторического становления развиваются лишь очень медленно.

«Техническое» время, притом довольно глубоко разработанное, есть и в условном эпическом прошлом (именно это техническое время анализирует Лессинг: вместо описания вещи изображение процесса ее изготовления). Но это время совершенно равнодушно к реальному историческому времени, в котором жи-

вут автор и его читатель; оно, правда, включено в это время, как некое «прошлое», но оно не соприкасается с реальным настоящим и с реальным будущим.

Отсутствие в эпосе момента «типического». Типическое (типизация) предполагает совершенно иное представление о времени, оно не может опираться на предание, но только на живой опыт современной действительности. Кроме того, оно предполагает иные принципы для выделения художественно существенного. Проблема сочетания героизации с типизацией (типический герой или героический тип). Обобщенный образ массового героизма. Вообще принципы выделения существенного в романе и в эпосе глубоко различны. Путь от маски до исторически существенного. Роман начинается с проблемы «профанного». Вместо «маски» становится курьез. Можно даже сказать, что корни романа (точнее — романного слова) в профанации и в развенчивающем и снижающем осмеянии священного.

Три основных романных тона: веселая брань (она организует мениппову сатиру, роман Петрония, в значительной степени роман Апулея, роман Рабле, в значительной степени роман Сервантеса), нарочитая и сухая нейтральность («Жиль Блаз»), пафос (неизбежно заемный). Пафос в романе всегда заемный пафос, потому этот пафос всегда фальшивый и, так сказать, самозванный. Автор говорит тоном пророка, судьи, прокурора, защитника, властителя, жреца и т. п. Все эти тона и связанные с ними установки инвольвируют реальную власть, т. е. действительность тех угроз, проклятий, оправданий, увенчаний, которые романист рассыпает; но этой реальной власти у романиста, конечно, нет. Эпос, драма и лирика никого и ничего не замещают; они выросли из древних народных корней, и, насколько хватает глаз, певец был певцом, и это положение его было освящено, как таковое. Роман же опирается на определенные внехудожественные чисто жизненные формы — правовые, религиозно-культовые, бытовые, научные. Однако есть у него подлинные и древние фольклорные корни — народный смех. Право человека свободно исследовать и смеяться, право не быть целиком в настоящем, право и способность глядеть на него извне. Исследовательский и даже экспериментирующий характер романа; он проявляется уже во всех формах, подготовлявших роман: в мениппповой сатире, сократических диалогах, диатрибах, автобиографиях и исповедях и т. п. Романист не знает и ищет, он идет

от поверхности к нутру или существенному ядру. Он разрушает общее мнение и обычный облик предмета; эпос, напротив, живет в атмосфере общепризнанности и бесспорности предания. В эпосе все бытие одного качества, одинаковой существенности, нет кажущегося и действительного, внешнего явления и внутренней сущности, преходящего и вечного, мнения и истины. Все эти дистанции и градации появляются в романе. Впервые они появляются, дифференцируются и отстаиваются в подготовляющих роман жанрах (в сократическом диалоге, в сатире, особенно мениипповой, в риторической апологетике, в памфлетах и разоблачениях). Апологетическая героизация нечто совершенно особое. Начало здесь сомнение, а не несомненность. Апологетическая автобиография Исократа, Николая из Дамаска. Особое место занимает апология Сократа.

Между именем и вещью создается дистанция. Имя и все его постоянные и упроченные связи с другими именами (постоянные эпитеты, сравнения, сопоставления, обычные соседства «равных», обусловленные одинаковым иерархическим весом) утрачивают свою несомненность и бесспорность, сталкиваются с другими именами и соседствами имен низкого смехового плана.

И типическое опирается на предание, но не на этико-героическое. Фольклорные корни типического. Типизующий момент в пословицах и поговорках. Народные прозвища и клички; блазон. Специфичность типического момента в народных масках. Это типическое вовсе не является средним, обычным, заурядным, нормальным. Оно существенно, значительно и часто гиперболизовано. Роль превосходной степени в блазон и во всяких народных прозвищах иного рода. Далее, это типическое амбивалентно и существенно причастно полюсам бытия.

Исследовательское проникновение в нейтрализованный предмет. Этот предмет (в основном человек) ставится в экспериментальные положения, фантастика поступает на службу исследованию. Исследование принимает характер испытания или воспитания. Самое испытание может носить не свободный апологетический характер (греческий роман), но может быть и свободно-разоблачающим (мениппова сатира, Апулей, Петроний, отчасти уже и сократический диалог).

Изображаемое (абстрактный момент образа) является прошлым, но принципы выражения и оформления включают в себя с о в р е м е н н о е сознание.

Изображение современности как истории.

Гёте и Шиллер определяют время эпоса «как абсолютно-прошедшее», т. е. без лазейки в настоящее.

В основе теории жанров должна лежать философия жанров. Ее нет. Неприемлемость гегелевской философии жанров. Помимо идеализма, ограниченность его исторического материала. В этих вопросах он не был на высоте своего времени, не только не на высоте Гумбольдта, но даже не на высоте братьев Шлегелей.

<Особые трудности теории романного жанра. Его принципиальные отличия от других жанров.> Теорию романа, конечно же, отличает особая трудность, какой не знает теория других жанров. Это объясняется специфичностью самого объекта. Роман — единственный становящийся и еще не готовый жанр. Жанровообразующие силы действуют на наших глазах, становление жанра протекает при полном свете исторического дня. Костяк жанра еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать все его пластические формы и возможности. Остальные жанры, как жанры, т. е. как твердые формы для отливки художественного опыта, мы знаем только в уже готовом виде. Процесс их становления лежит вне исторически документированного наблюдения. Эпос мы находим не только давно готовым, но уже глубоко состарившимся жанром. То же самое нужно сказать о драматических и о лирических жанрах. Известная нам историческая жизнь их есть жизнь готовых жанров, с твердым и уже склеротическим (не способным к сколько-нибудь существенной пластичности) костяком. Эти жанры имеют канон, который действует как реальная историческая сила. Роман не выработал канона как исторически действующей силы; исторически действенны только отдельные образцы романа, но не канон жанра, как таковой. Остальные жанры подобны основным формам языка: мы их находим готовыми, и процесс их образования не освещен историческим светом. Становление жанров, как и основных форм языка, погружает в доисторическое прошлое. Все они безмерно старее книги и письма (письменности) (все они полны до-книжных рудиментов, вроде слова «пою» в устах современного лирика). Существенность громкой природы всех остальных жанров. Роман — единственный большой жанр, немой по природе. Жанровотворческие силы давно замерли, это — потухшие кратеры. В поле, освещенном исторической памятью человека, есть только один действующий вулкан — роман. На нем мы можем изучать жанровообразующие силы в их действии. В этом исключительное теоретическое значение романа.

Но этим создается исключительная трудность теории романа как жанра. Ведь эта теория имеет в сущности совершенно иной объект изучения, чем теория других жанров. Роман не просто жанр среди жанров, — это единственный становящийся и еще не ставший жанр среди давно живых и готовых жанров. Роман не жанр, а жанровая позиция. Другие жанры дают творящему не только определенное направление и средства художественного воздействия, но и определенные необходимые для него ограничения, они определяют отбор, точку зрения, язык и стиль и героя. Это — прежде всего и главнее всего — границы и формы, придающие определенное звучание, определенное качество всему, что в эту форму входит. Роман композиционно, тематически и стилистически свободная форма, т. е. это в сущности еще не форма, не граница. Он позволяет смешивать, объединять, сочетать в одном произведении любые другие жанры, не только литературные, но и не литературные. Это еще не форма, это — искание формы, и даже не столько искание, сколько разрушение старых наличных форм художественного осознания и изображения мира. Но такие термины, как «синтез», «разрушение» показывают <?> процесс как сознательно-психологический, личностный, каким он вовсе не является. Пред нами процесс становления новой большой ведущей, все определяющей литературной формы, нового литературного осознания и изображения мира, долженствующего сменить старое со всеми его жанрами. Этот процесс диалектичен, смерть старого неразрывно слита в нем с рождением нового. Этот процесс еще далеко не завершился, он еще в разгаре, и, может быть, даже еще и не в разгаре, а только в своем начале, он еще слишком далек от границы и формы. Недаром лучшая книга по истории романа — Роде — изображает, в сущности, вовсе не роман, а разложение всех иных жанров на античной почве (в этом — пафос этой замечательной книги).

Очень важна проблема взаимодействия жанров в единстве литературы данной эпохи и данного класса (и направления). Жанры в известной мере дополняют друг друга, и литература, как совокупность жанров, есть в известной мере некое целое. Проблема ведущего жанра данной эпохи, накладывающего свою печать на все другие жанры. Если мы сосредоточимся на больших линиях этого процесса, то мы убедимся, что такое взаимодополнение и взаимораспределение литературного хозяйства существует только между старыми готовыми жанрами, они в их конкретных выражениях и конкретных иерархических отношениях конституируют

ц е л о е л и т е р а т у р ы данной эпохи, данного господствующего класса, данного направления. Они могут там и сям пересекаться, но в основном они остаются самими собою, сохраняют свое жанровое лицо, свои г р а н и ц ы, и именно этими взаимными принципами определяют целое литературы (они не могут пародировать друг друга и не могут полемизировать друг с другом). Все эти жанры — г о т о в ы е части единого архитектурно выдержанного и вполне завершенного здания литературы. Большие органические поэтики — Аристотеля, Горация, Буало — проникнуты глубоким ощущением ц е л о г о литературы и гармоническим сочетанием, точнее, сопричастностью в этом целом всех жанров. В этом сила и неповторимая полнота и исчерпанность этих поэтик. Научные поэтики 19го века лишены этого ощущения: они эклективны, описательны, стремятся не к живой и органической, а к абстрактно-энциклопедической полноте, они ориентируются не на возможное сосуществование жанров в живом целом данной эпохи, а на их сосуществование в возможно полной исторической хрестоматии. (Некоторые жанры возможны в данную эпоху лишь как стилизации или даже как пародийные стилизации, но стилизация жанра есть уже в сущности иной жанр).

Все готовые жанры, с учетом их вариаций, принадлежат к одному литературному миру, у них общая литературная сущность, они одинаково сложились в доисторическую устную эпоху, историческая память одинаково находит их уже застывшими и готовыми, как жанры (благодаря чему они и играют свою роль жанров). Роман принадлежит как бы иному миру, он не входит в конституируемое готовыми жанрами готовое целое литературы, он не дополняет и дополняется другими жанрами, он стоит особняком; у него совершенно особые отношения с готовыми жанрами (которые и подлежат изучению), он их в лучшем случае до поры терпит рядом с собой, но чаще он их поглощает, пародийно развенчивает, лишает их языка и слова, заставляет их изменять своей жанровой природе. Потому что роман не есть готовый жанр, а есть процесс становления нового ведущего жанра, отражающий более глубокий и общий процесс коренного изменения всей литературы. Поэтому он так плохо и уживается со всеми другими готовыми жанрами, в их готовости принадлежащими прошлому.

Чем больше форма застывает в жанр и как жанр, тем меньше она становится мировоззрением, утрачивается ее проблемность и проблемная нерешенность, тем резче и непроницаемее ее

границы с другими жанрами, с внехудожественными формами, с наукой.

(Мы называем готовые жанры мертвыми жанрами. Спешим пояснить во избежание недоразумения. Они еще живы и действенны как жанры, но жанрово-образующие силы в них замерли. Самая жанровая устойчивость их объясняется этой омертвелостью.)

Поэтому органические поэтики, ориентирующиеся на жанровое целое сосуществующих жанров, игнорируют роман и романного типа жанры, к нему примыкающие. В этих поэтиках готовых, взаимодополняющих жанров нет места для романа. В неоклассической поэтике впервые ему уделяет главу Готтшед, и то только в 4-ом изд. «Kritische Dichtkunst» (1751). (Роман сводится у него к занимательной любовной истории, как у Huet, и он предостерегает против возможного дурного влияния романа на нравы.) И это после Рабле, Дон Кихота, Симплициссимуса, незадолго до «Новой Элоизы», Фильдинга, романов Вольтера и т. п.

Мы говорим об органическом целом литературы, слагающемся из взаимодополняющих готовых жанров. Но когда и в какие эпохи это целое было действительно всей литературой? Всей литературой за исторический период ее существования она никогда не была. Но в эпоху классической Греции (до эллинизма), отчасти в Золотой век римской литературы, в эпоху раннего и среднего средневековья, в 17 и первой половине 18 века (т. е. эпоху неоклассицизма) она была действительно господствующей большой литературой эпохи. Существовавшие рядом с нею романного типа жанры, а затем и роман (с эпохи эллинизма) вели неофициальное существование, не входили в большую литературу и не оказывали на нее почти никакого влияния. Во все остальные эпохи этого органического целого литературы готовых жанров не было. Литература была охвачена становлением (и, следовательно, разложением готовых жанров), в центре которого находится роман (и близкие к нему формы), как становящийся жанр. Готовые жанры сами подвергаются влиянию романа, так сказать, романизуются, и подвергаются существенной деформации. Особенно сильно и ярко протекает этот процесс со второй половины 18 века и до наших дней. Роман становится ведущим жанром как становящийся, ищущий себя жанр, почти все остальные жанры в большей или меньшей степени романизуются; те же, которые строго сохраняют свою старую жанровую природу, приобретают характер стилизации. Всякая строгая выдержанность

жанра вообще начинает отзываться стилизацией. Этот процесс романизации жанров чрезвычайно интересен и поучителен для теории литературы. Романизуется драма (драма Ибсена, Гауптмана и др. — драматизованные романы), романизуется лирика (например, резкий пример — лирика Гейне). Роман как бы самим фактом своего существования разоблачает условность всех готовых и канонических жанров, условность их стиля, их точки зрения, их композиционной ограниченности (их концов и начал). На фоне языка романа как ведущего жанра по особому начинают звучать условные языки строгих жанров, иначе, чем они звучали в эпохи, когда романа не было или когда он был за бортом большой литературы. [Романизованная поэма Байрона — «Чайльд Гарольд», <*1 нрзб*> «Дон Жуан»]. Пародийная стилизация (той или иной степени) прямых жанров и стилей (и даже стабилизующихся разновидностей самого романа) занимает в романе существенное место (кроме того, изображение литературных людей — байронистов, ричардсонистов, руссоанцев, мечтательных романтиков и т. п.). См., например, разные степени пародийной стилизации различных лирических стилей и жанров (отчасти и эпических) в «Евгении Онегине». Роман не дает стабилизоваться и канонизоваться ни одной собственной разновидности. Через всю историю романа тянется пародирование господствующих и модных разновидностей, стремящихся шаблонизироваться. В XII веке появилась первая пародия на авантюрный роман «Dit d’aventures». Пародии на сентименталистский роман («Грандисон II» Музеуса, Фильдинг и др.), на пастушеский роман («Экстравагантный пастушок» Сореля) и т. п. Эта самокритичность романа — замечательная черта, характерная для него как для становящегося и не готового жанра. Пародии и травестии эпических и лирических жанров (самоосмеятельные) носят романизованный характер и входят не в историю эпопеи и лирики, а в историю романа и в историю романизации других жанров (начиная с «Войны мышей и лягушек», как я показал в предшествующем докладе).

В чем выражается романизация других жанров? Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет разговорного и романного пластов языка, они *диалогизуются*, в них проникает ирония, юмор, элементы самопародирования, появляется специфическая незавершенность и недосказанность, усиливаются контрасты и противоречия, появляется более тесная связь с современностью, связь с внелитературными жанрами, но главное, — они становятся *проблемнее*. Роман вносит

проблемность, незавершенность и живой контакт с современной действительностью во всю литературу с низу до верху. Те жанры, которые этому обновлению не подчиняются, начинают звучать как нарочитые стилизации. Эта особая роль романа, одновременно и разлагающая и обновляющая все остальные жанры, очень важная проблема истории и теории литературы.

Поэтому роман не есть жанр среди жанров, который сосуществует с другими жанрами и дополняет их, как они взаимодополняют друг друга, в живом целом литературы. Он врывается в литературу готовых жанров как некое чужеродное тело. Он не дополняет их, — он их скорее отрицает. Он невластен <?> над старой, готовой и замкнутой, канонизованной природой. Это — само становление, ворвавшееся в мир готового и косного, оно неизбежно приводит в движение весь этот мир, заражает и его становлением (и следовательно смертью и обновлением). Недаром лучшие книги по истории греческого романа сводились к истории разложения всех жанров греческой литературы. Конечно, не роман являет первопричину разложения и обновления других жанров. Он является сгущенным и новое несущим выражением того, что происходит с литературой. То, что отравляет другие жанры, порождает и питает роман. Но родившись и окрепнув, он сам начинает отравлять <?> другие жанры, т. е. становится активным участником процесса обновления литературы. Он вводит в свою конструкцию любой жанр и тем заставляет его звучать по-иному (как он может включать в свою языковую систему и все жанровые языки). С эпохи эллинизма в античном мире и с эпохи позднего средневековья и ренессанса в варварской Европе литература начинает переориентироваться в отношении действительности (действительность стала другой и раскрывается она по-другому), в процессе этой переориентации рождается роман и, родившись, он становится во главе этого процесса.

Из всего сказанного следует, что теория романа резко отлична от теории всех остальных жанров. [Роман по новому открывает в р е м я и по новому открывается пространство.] Теория остальных жанров изучает готовый и сложившийся объект. Вариации этих жанров по эпохам, классовым литературным и направленческим пережиткам в отношении самого жанра, не задевают затвердевшего жанрового костяка. Вариационные возможности эти ограничены и не нарушают природы жанра. Дело меняется лишь тогда, когда жанр романизуется, или вступая в орбиту непосредственного влияния романа или отражая те же изменения действи-

тельности и литературной жизни, которые порождают господство романа. В этом случае логика данного жанра недостаточна для объяснения таких неклассических его разновидностей. Здесь может помочь только правильно и глубоко разработанная теория и история романа. Также, например, романизованные поэмы, как «Дон Жуан» Байрона, прямо относятся к компетенции теории и истории романа. Но в пределах классического развития жанра, где жанр живет именно как жанр, осуществляя свою жанровую природу, теория жанров и до наших дней почти ничего существенного не прибавила к тому, что было сделано Аристотелем. В отношении романа дело обстоит гораздо сложнее. Все основные категории аристотелевской поэтики отказываются служить; отказываются служить и методы жанристики (в основном описательные), приспособленные к анализу готового и определенного в своей готовности жанра. Изучение романа, как становящегося жанра, стоящего во главе веками длящейся перестройки всей европейской литературы, неизбежно задевает самые основные и принципиальные вопросы теории и истории литературы. На проблеме романа литературоведение оказывается перед необходимостью коренной перестройки.

Но современное буржуазное литературоведение не склонно и не способно к такой перестройке. Теория романа по-прежнему остается в тупике. Благодаря кропотливому труду ученых накоплен громадный исторический материал, освещен ряд вопросов, связанных с происхождением отдельных разновидностей романа, но проблема жанра в его сущности не нашла сколько-нибудь удовлетворительного принципиального разрешения. Роман рассматривают как жанр среди других жанров, фиксируют его отличия, определяют его место в ряду жанров, как вещи среди других вещей, в порядке мирного сосуществования и взаимодополнения. Не учитывается критический характер романа в отношении почти всех остальных жанров (пародийное и травестирующее разрушение которых сыграло в истории романа громадную роль, особенно в процессе рождения основных романных разновидностей). Эта критика направлена прежде всего против отношения других жанров к действительности. На этой почве роман разрушает и романизует другие жанры. Поэтому специфичность романа и ускользает от исследователей: это — не устойчивая форма, не шаблон и не граница, как другие жанры, — это, напротив, разрушающая границы сила, некий бродильный фермент, разлагающий устойчивость форм других жанров (т. е. именно самую их

жанровость) и не дающий шаблонизоваться ни одной собственной разновидности, это — какая-то точка приложения к литературе обновляющих сил становящейся и вечно меняющейся действительности. Поэтому все попытки понять роман как обычный устойчивый жанр и вскрыть его внутренние закономерности обречены на неизбежную неудачу. Поэтому научные работы о романе сводятся в огромном большинстве случаев к более или менее полной регистрации и описанию разновидностей романа, но в результате этих описаний не удается дать сколько-нибудь охватывающей формулы романа. Более того, исследователям не удается указать ни одного признака романа, без такой оговорки, которая признак этот, как признак жанра, не аннулировала бы: роман — многопланный жанр, хотя существуют и однопланные романы; роман — остросюжетный жанр, авантюрный и динамический жанр, хотя существуют романы, достигающие предельной описательности, не доступной ни одному другому жанру; роман — проблемный жанр, хотя массовая романная продукция являет не доступный ни для одного другого жанра образец чистой занимательности и бездумности, роман — любовная история, хотя величайшие образцы европейского романа вовсе лишены любовных историй; подобного рода жанровых признаков, уничтожаемых честно присоединенной к ним оговоркой, можно привести и еще. В этом отношении гораздо последовательнее те нормативные определения жанра, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную жанровую разновидность и объявляющими ее единственно нужной, актуальной и правильной и отрицающими предшествующий или господствующий в данный момент тип романа. Таково предисловие Руссо к «Н<овой> Э<лоизе>» (обыкновенные события и необыкновенные люди), предисловие Виланда к «Агатону» (роман воспитания) и т. п., декларации и высказывания романтиков вокруг «Мейстера» и вокруг «Люцинды» и др. Такие высказывания, не пытающиеся объять все разновидности романа в эклектическом определении его, как устойчивого жанра, отражают становление романа и борьбу романа с другими жанрами и с самим собой на определенном его этапе. Они ближе подходят к особому положению романа в литературе, несоизмеримому с другими жанрами.

Особое значение получает ряд высказываний, декларирующих и развивающих программу нового типа европейского романа: этот ряд открывается рассуждениями Фильдинга о романе и героях в «Томе Джонсе», существенным этапом является преди-

словие Виланда к «Агатону», и самым существенным — «Опыт о романе» Бланкенбурга. Завершением ряда является теория романа, данная Гегелем. Для всех этих высказываний, отражающих становление романа на одном из его существенных этапов («Том Джонс», «Агатон», «Вильгельм Мейстер»), характерно

[Рукопись обрывается]

Роман, как литературный жанр.

Теория жанров, как наука историко-систематизирующая, должна опираться на философию поэтических родов и жанров.[1] Но такой философии, которая удовлетворяла бы (требованиям марксизма-ленинизма и) современному состоянию литературной науки, всему ее, к сожалению, колоссальному ее богатству исторического материала, у нас нет. Гегелевская философия жанров удовлетворить нас не может, (не только по причине ее идеализма, но и) вследствие ограниченности и устарелости того исторического материала, на который она опиралась. В настоящее время в (нашем) изучении природы жанров мы лишены разработанной и солидной философской опоры. Это очень затрудняет (нашу) работу и часто заставляет ее сбиваться на систематизаторское описание и регистрацию разрозненных, внутренне не связанных фактов. В настоящем докладе, посвященном основам теории романного жанра, нам пришлось поэтому уделить очень много места предварительной разработке некоторых вопросов, прямо относящихся к области философии жанров.

Теория романа, как жанра, отличается особыми трудностями, каких не знает теория других жанров. Это объясняется спецификой самого объекта: роман — единственный становящийся и еще не готовый жанр. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах; рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем пред-

РОМАН, КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

Теория жанров, как наука историко-систематизирующая, должна опираться на ф и л о с о ф и ю поэтических родов и жанров[1]. Но такой философии, которая удовлетворяла бы требованиям марксизма-ленинизма и современному состоянию литературной науки, всему накопленному ею богатству исторического материала, у нас, к сожалению, нет. Гегелевская философия жанров удовлетворить нас не может, не только по причине ее идеализма, но и вследствие ограниченности и устарелости того исторического материала, на который она опиралась. В настоящее время в нашем изучении природы жанров мы лишены разработанной и солидной философской опоры. Это очень затрудняет нашу работу и часто заставляет ее сбиваться на систематизаторское описание и регистрацию разрозненных, в н у т р е н н е не связанных фактов. В настоящем докладе, посвященном основам теории романного жанра, нам пришлось, поэтому, уделить очень много места предварительной разработке некоторых вопросов, прямо относящихся к области философии жанров.

Теория романа, как жанра, отличается особыми трудностями, каких не знает теория других жанров. Это объясняется специфичностью самого объекта: р о м а н — единственный с т а н о в я щ и й с я и еще н е г о т о в ы й ж а н р. Жанрообразующие силы действуют на наших глазах: рождение и становление романного жанра совершаются при полном свете исторического дня. Жанровый костяк романа еще далеко не затвердел, и мы еще не можем предугадать всех его пластических возможностей. Остальные жанры, к а к ж а н р ы, т. е. как некие твердые формы для отливки художественного опыта, мы знаем в уже готовом виде. Древний процесс их формирования лежит вне исторически документированного наблюдения. Эпопею мы находим не только давно готовым, но уже и глубоко состарившимся жанром. То

---

[1] Аристотель предпослал своей теории жанров философию поэтических родов и жанров. Но его теория носила не историко-систематизирующий, а просто систематизирующий характер.

же самое можно сказать, с некоторыми оговорками, и о других основных жанрах, даже о трагедии. Известная нам историческая жизнь их есть их жизнь как готовых жанров с твердым и уже мало пластичным костяком. У каждого из них есть канон, который действует в литературе как реальная историческая сила, почти подобная формам языка, которые мы также находим уже готовыми, процесс образования которых погружен в доисторическое прошлое и которые действенны, как нормы и шаблоны языка. Все эти жанры или во всяком случае их основные элементы гораздо старше письменности и книги, и свою исконную устную и громкую природу они сохраняют в большей или меньшей степени еще и до сегодняшнего дня. Из больших жанров один роман моложе письма и книги, и он один органически приспособлен к новым формам немого восприятия, т. е. к чтению. Но главное — роман не имеет такого канона, как другие жанры; исторически действенны только отдельные образцы романа, но не жанровый канон, как таковой.

Этим и создается необычная трудность теории романа как жанра. Ведь эта теория имеет, в сущности, совершенно иной объект изучения, чем теория других жанров. Роман — не просто жанр среди жанров. Это — единственный становящийся жанр среди давно готовых и частично уже мертвых жанров*. Это — единственный жанр, рожденный и вскормленный новой эпохой мировой истории и потому глубоко сродный ей, в то время как другие большие жанры получены ею по наследству в готовом виде и только приспособляются — одни лучше, другие хуже — к новым условиям существования. По сравнению с ними роман представляется существом иной породы. Он плохо уживается с другими жанрами. Он борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые жанры разлагаются и деформируются. Недаром лучшая книга по истории античного романа — книга Эрвина Роде — не столько рассказывает его историю, сколько изображает процесс разложения всех больших высоких жанров на античной почве.

Очень важна и интересна проблема взаимодействия жанров в единстве литературы данного периода. В некоторые эпохи — в классический период греческой, в золотой век римской

---

* Изучение жанров (кроме романа) аналогично изучению мертвых языков; изучение же романного жанра — изучению живого языка (притом молодого).

литературы, в эпоху раннего и среднего средневековья, в эпоху неоклассицизма в большой литературе (т. е. в литературе господствующих социальных групп) — все жанры в известной мере гармонически дополняют друг друга, и вся литература, как совокупность жанров, есть в значительной мере некое органическое целое высшего порядка. Но характерно: роман в это целое никогда не входит, он не участвует в гармонии жанров. В эти эпохи роман ведет неофициальное существование за порогом большой литературы. В органическое целое литературы, иерархически организованное, входят только готовые жанры со сложившимися и определенными жанровыми лицами. Они могут взаимно ограничиваться и взаимно дополнять друг друга, сохраняя свою жанровую природу. Они едины и родственны между собой по своим глубинным структурным особенностям.

Большие органические поэтики прошлого — Аристотеля, Горация, Буало — проникнуты глубоким ощущением целого литературы и гармоничности сочетания в этом целом всех жанров. Они как бы конкретно слышат эту гармонию жанров. В этом — сила, неповторимая целостная полнота и исчерпанность этих поэтик. Все они последовательно игнорируют роман. Научные поэтики XIX в. лишены этой целостности: они эклектичны, описательны, стремятся не к живой и органической, а к абстрактно-энциклопедической полноте, они ориентируются не на действительную возможность сосуществования определенных жанров в живом целом литературы данной эпохи, а на их сосуществование в максимально полной хрестоматии. Они, конечно, уже не игнорируют романа, но они просто прибавляют его (на почетном месте) к существующим жанрам; так, как жанр среди жанров, он входит и в хрестоматию. Но в живое целое литературы роман входит совершенно по-другому.

Роман, как мы уже сказали, плохо уживается с другими жанрами. Ни о какой гармонии на основе взаиморазграничения и взаимодополнения не может быть и речи. Роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентуируя их. Историки литературы склонны иногда видеть в этом только борьбу литературных направлений и школ. Такая борьба, конечно, есть, но она — явление периферийное и исторически мелкое. За нею нужно суметь увидеть более глубокую и исторически существенную

борьбу жанров, становление и рост жанрового костяка литературы.

Особенно интересные явления наблюдаются в те эпохи, когда роман становится ведущим жанром. Вся литература тогда бывает охвачена процессом становления и своего рода «жанровым критицизмом». Это имело место в некоторые периоды эллинизма, в эпоху позднего средневековья и Ренессанса, но особенно сильно и ярко со второй половины XVIII в. В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени «романизуются»: романизуется драма (например, драмы Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, «Чайльд-Гарольд» и особенно «Дон-Жуан» Байрона), даже лирика (резкий пример — лирика Гейне). Те же жанры, которые упорно сохраняют свою старую жанровую природу, свою строгую каноничность, приобретают характер стилизации. Вообще всякая строгая выдержанность жанра, помимо художественной воли автора, начинает отзываться стилизацией, а то и *пародийной* стилизацией. В присутствии романа, как господствующего жанра, по-новому начинают звучать условные языки строгих канонических жанров, иначе, чем они звучали в эпохи, когда романа не было в большой литературе[*].

Пародийные стилизации (той или иной степени пародийности) прямых жанров и стилей занимают в романе существенное место. Но характерно, что роман не дает стабилизоваться и канонизоваться ни одной из собственных разновидностей. Через всю историю романа тянется последовательное пародирование или травестирование господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизоваться: пародии на рыцарский роман (первая пародия на авантюрный рыцарский роман относится к XIII веку, это — «Dit d'aventures»), на роман барокко, на пастушеский роман («Экстравагантный пастушок» Сореля), на сентиментальный роман (у Фильдинга, «Грандисон II» Музеуса) и т. д. Эта самокритичность романа — замечательная черта его, как становящегося жанра.

---

[*] В эпохи творческого подъема романа и — в особенности — в периоды подготовки этого подъема литература наводняется пародиями и травестиями на все высокие жанры (именно на жанры, а не на отдельных писателей и на направления), <пародиями,> которые являются предвестниками, спутниками и своего рода этюдами к роману.

В чем выражается отмеченная нами выше романизация других жанров? — Они становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется за счет внелитературного разноречия и за счет «романных» пластов литературного языка, они диалогизуются, в них, далее, широко проникает смех, ирония, юмор, элементы самопародирования, наконец, — и это самое главное — роман вносит в них проблемность, специфическую смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим). Все эти явления, как мы увидим дальше, объясняются транспонировкой жанров в новую особую зону построения художественных образов (зону контакта с настоящим в его незавершенности), зону, впервые освоенную романом.

Конечно, явление романизации нельзя объяснять только прямым и непосредственным влиянием самого романа. Даже там, где такое влияние может быть точно установлено и показано, оно неразрывно сплетается с непосредственным действием тех изменений в самой действительности, которые определяют и роман, которые обусловили господство романа в данную эпоху. Роман — единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности. Только становящийся сам может понять становление. Роман стал ведущим героем драмы литературного развития нового времени именно потому, что он лучше всего выражает тенденции становления нового мира, ведь это — единственный жанр, рожденный этим новым миром и во всем соприродный ему. Роман во многом предвосхищал и предвосхищает будущее развитие всей литературы. Поэтому, приходя к господству, он содействует обновлению всех других жанров, он заражает их становлением и незавершенностью. Он властно вовлекает их в свою орбиту именно потому, что эта орбита совпадает с основным направлением развития всей литературы. В этом исключительная важность романа и как объекта изучения для теории и для истории литературы.

Историки литературы, к сожалению, обычно сводят эту борьбу романа с другими готовыми жанрами и все явления романизации к жизни и борьбе школ и направлений. Романизованную поэму, например, они называют «романтической поэмой» (это верно) и думают, что этим все сказано. За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых явля-

ются прежде всего ж а н р ы, а направления и школы — героями только второго и третьего порядка.

Теория литературы обнаруживает в отношении романа свою полную беспомощность. С другими жанрами она работает уверенно и точно: это — готовый и сложившийся объект, определенный и ясный. Во все классические эпохи своего развития эти жанры сохраняют свою устойчивость и каноничность; их вариации по эпохам, направлениям и школам периферийны и не задевают их затвердевшего жанрового костяка. В сущности, теория этих готовых жанров и до наших дней почти ничего не смогла прибавить существенно нового к тому, что было сделано еще Аристотелем. Его поэтика остается незыблемым фундаментом теории жанров (хотя иногда он так глубоко залегает, что его и не увидишь). Все обстоит благополучно, пока дело не коснется романа. Но уже и р о м а н и з о в а н н ы е жанры ставят теорию в тупик. На проблеме романа теория жанров оказывается перед необходимостью коренной перестройки.

Благодаря кропотливому труду ученых накоплен громадный исторический материал, освещен ряд вопросов, связанных с происхождением отдельных разновидностей романа, но проблема жанра в его целом не нашла сколько-нибудь удовлетворительного принципиального разрешения. Его продолжают рассматривать как жанр среди других жанров, пытаются фиксировать его отличия как готового жанра от других готовых жанров, пытаются вскрыть его внутренний канон, как определенную систему устойчивых и твердых жанровых признаков. Работы о романе сводятся в огромном большинстве случаев к возможно более полным регистрации и описанию романных разновидностей, но в результате таких описаний никогда не удается дать сколько-нибудь охватывающей формулы для романа как жанра. Более того, исследователям не удается указать ни одного определенного и твердого признака романа без такой оговорки, которая признак этот, как жанровый, не аннулировала бы полностью. Вот примеры таких «оговорочных» признаков: роман — многопланный жанр, хотя существуют и замечательные однопланные романы; роман — остросюжетный и динамический жанр, хотя существуют романы, достигающие предельной для литературы чистой описательности; роман — проблемный жанр, хотя массовая романная продукция являет недоступный ни для одного другого жанра образец чистой занимательности и бездумности; роман — любовная история, хотя величайшие образцы европейского романа вовсе лишены

любовного элемента; роман — прозаический жанр, хотя и существуют замечательные стихотворные романы. Подобного рода «жанровых признаков» романа, уничтожаемых честно присоединенной к ним оговоркой, можно, конечно, привести еще немало.

Гораздо интереснее и последовательнее те нормативные определения романа, которые даются самими романистами, выдвигающими определенную романную разновидность и объявляющими ее единственно правильной, нужной и актуальной формой романа. Таково, например, известное предисловие Руссо к «Новой Элоизе», предисловие Виланда к «Агатону», Вецеля к «Тобиасу Кнауту»; таковы многочисленные декларации и высказывания романтиков вокруг «Вильгельма Мейстера» и «Люцинды» и др. Такие высказывания, не пытающиеся обнять все разновидности романа в эклектическом определении его, сами зато участвуют в живом становлении романа как жанра. Они часто глубоко и верно отражают борьбу романа с другими жанрами и с самим собою (в лице других господствующих и модных разновидностей романа) на определенном этапе его развития. Они ближе подходят к пониманию особого положения романа в литературе, несоизмеримого с другими жанрами.

Особое значение в этой связи получает ряд высказываний, сопровождавших создание нового типа романа в конце XVIII в. Открывается этот ряд рассуждениями Фильдинга о романе и его герое в «Томе Джонсе». Его продолжением является предисловие Виланда к «Агатону», а самым существенным звеном — «Опыт о романе» Бланкенбурга. Завершением же этого ряда является, в сущности, теория романа, данная позже Гегелем. Для всех этих высказываний, отражающих становление романа на одном из его существенных этапов («Том Джонс», «Агатон», «Вильгельм Мейстер»), характерны следующие требования к роману: 1) роман не должен быть «поэтичным» в том смысле, в каком поэтическими являются остальные жанры художественной литературы; 2) герой романа не должен быть «героичным» ни в эпическом, ни в трагическом смысле этого слова: он должен объединять в себе как положительные, так и отрицательные черты, как низкие, так и высокие, как смешные, так и серьезные; 3) герой должен быть показан не как готовый и неизменный, а как становящийся, изменяющийся, воспитуемый жизнью; 4) роман должен стать для современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира (эта мысль со всею четкостью была высказана Бланкенбургом и затем повторена Гегелем).

Все эти утверждения имеют весьма существенную и продуктивную сторону: это — критика с точки зрения романа других жанров и их отношения к действительности — их ходульной героизации, их условности, их узкой и нежизненной поэтичности, их однотонности и абстрактности, готовости и неизменности их героев. Здесь дается, в сущности, принципиальная критика литературности и поэтичности, свойственных другим жанрам и предшествующим разновидностям романа (барочному героическому роману и сентиментальному роману Ричардсона). Эти высказывания подкрепляются в значительной мере и практикою этих романистов. Здесь роман — как его практика, так и связанная с нею теория — выступает прямо и осознанно, как критический и самокритический жанр, долженствующий обновить самые основы господствующей литературности и поэтичности. Сопоставление романа с эпосом (и противопоставление их) является, с одной стороны, моментом в критике других литературных жанров (в частности, самого типа эпической героизации), с другой же стороны, имеет целью поднять значение романа как ведущего жанра новой литературы.

Приведенные нами утверждения-требования являются одной из вершин самоосознания романа. Это, конечно, не теория романа. Большой философской глубиной эти утверждения также не отличаются. Но тем не менее они свидетельствуют нам о природе романа как жанра не меньше, если не больше, существующих теорий романа. В последующей части своего доклада я делаю попытку подойти к роману именно как к становящемуся жанру, идущему во главе процесса развития всей литературы нового времени. Я не строю определения действующего в литературе (в ее истории) канона романа как системы устойчивых жанровых признаков. Но я пытаюсь нащупать основные структурные особенности этого пластичнейшего из жанров, особенности, определяющие направление его собственной изменчивости и направление его влияния и воздействия на остальную литературу.

Я нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе,

именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности.

Все эти три особенности романа органически связаны между собою и все они обусловлены определенным переломным моментом в истории европейского человечества: выходом его из условий национально замкнутого и глухого полупатриархального состояния в новые условия денежного хозяйства и международных, междуязычных, связей и отношений. Европейскому человечеству открылось и стало определяющим фактором его жизни и мышления многообразие языков, культур и времен.

Первую стилистическую особенность романа, связанную с активным многоязычием нового мира, новой культуры и нового литературно-творческого сознания, я рассматривал в моем прошлом докладе. Напомню вкратце лишь самое основное.

Новое культурное и литературно-творческое сознание живет в активно-многоязычном мире*. Мир стал таким раз и навсегда и безвозвратно. Кончился период глухого и замкнутого сосуществования национальных языков. Языки взаимоосвещаются, ведь один язык может увидеть себя только в свете другого языка. Кончилось также наивное и упроченное сосуществование «языков» внутри данного национального языка, т. е. сосуществование территориальных диалектов, социально-классовых и профессиональных диалектов и жаргонов, литературного языка, жанровых языков внутри литературного языка, эпох в языке и т. д. Все это пришло в движение и вступило в процесс активного взаимодействия и взаимоосвещения. Слово, язык стали иначе ощущаться, и объективно они перестали быть тем, чем они были. В условиях этого внешнего и внутреннего взаимоосвещения языков каждый данный язык, даже при условии абсолютной неизменности его языкового состава (фонетики, словаря, морфологии и т. д.), как бы рождается заново, становится качественно другим для творящего на нем сознания.

---

* Многоязычие всегда было (оно древнее канонического и чистого одноязычия), но оно не было творческим фактором, художественно-намеренный выбор не был творческим центром литературно-языкового процесса. Классический грек ощущал и «языки» и эпохи языка (греческие литературные диалекты: трагедия — многоязычный жанр), но творческое сознание реализовало себя в замкнутых, чистых языках (хотя бы фактически смешанных). Многоязычие было упорядочено и канонизовано между жанрами.

В этом активно-многоязычном мире между языком и его предметом, т. е. реальным миром, устанавливаются совершенно новые отношения, чреватые громадными последствиями для всех готовых жанров, сложившихся в эпохи замкнутого и глухого одноязычия. В отличие от других больших жанров роман сложился и вырос именно в условиях обостренной активизации внешнего и внутреннего многоязычия, это — его родная стихия. Поэтому роман и мог стать во главе процесса развития и обновления литературы в языковом и стилистическом отношении.

Глубокое стилистическое своеобразие романа, определяемое его связью с условиями многоязычия, я пытался осветить в моем прошлом докладе. Возвращаться к этому вопросу не буду.

Перехожу к двум другим особенностям, касающимся уже тематических моментов структуры романного жанра. Эти особенности лучше всего раскрываются и уясняются путем сопоставления романа с эпопеей.

В разрезе нашей проблемы эпопея, как определенный жанр, характеризуется тремя конститутивными чертами: 1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гёте и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, т. е. от времени певца (автора) и его слушателей, абсолютной эпической дистанцией.

Остановимся подробнее на каждой из этих конститутивных черт эпопеи.

Мир эпопеи — национальное героическое прошлое, мир «начал» и «вершин» (архэ и акме) национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир «первых» и «лучших». Дело не в том, что это прошлое является содержанием эпопеи. Отнесенность изображаемого мира в прошлое, причастность его прошлому — конститутивная формальная черта эпопеи, как жанра. Эпопея никогда не была поэмой о настоящем, о своем времени (став только для потомков поэмой о прошлом). Эпопея, как известный нам определенный жанр, с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (т. е. установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недосягаемом для него прошлом, благоговейная установка потомка. Эпическое слово по своему стилю, тону, характеру образности бесконечно

далеко от слова современника о современнике, обращенного к современникам («Онегин, добрый мой приятель, родился на брегах Невы, где может быть родились вы или гуляли, мой читатель...»). И певец и слушатель, имманентные эпопее как жанру, находятся в одном времени и на одном ценностном (иерархическом) уровне, но изображаемый мир героев стоит на совершенно ином и недосягаемом ценностно-временном уровне, отделенном эпической дистанцией. Посредствует между ними национальное предание. Изображать событие на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла) значит совершить радикальный переворот — переступить из эпического мира — в романный*.

Мы говорим об эпопее как об определенном реальном дошедшем до нас жанре. Мы находим его уже совершенно готовым, даже застывшим и почти омертвевшим жанром. Его совершенство, выдержанность и абсолютная художественная ненаивность говорят об его старости как жанра, об его длительном прошлом. Но об этом прошлом мы можем только гадать, и нужно прямо сказать, что гадаем мы об этом пока весьма плохо. Тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпопей и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным

* Конечно, и «мое время» можно воспринять как героическое эпическое время, с точки зрения его исторического значения, дистанциированно, как бы из дали времен (не от себя, современника, а в свете будущего), а прошлое можно воспринять фамильярно (как мое настоящее). Но так мы воспринимаем не настоящее в настоящем и не прошлое в прошлом, мы изъемлем себя из моего времени, из зоны фамильярного контакта со мною.

В историческом романе автор и читатель ставят себя на точку зрения современника («Онегин, добрый мой приятель…»).

Память, а не познание, как активная творческая способность и сила древней литературы.

Героическая песнь Ахилла о себе самом. Самогероизация у дикарей. Одни из этих явлений имеют место на дожанровом этапе развития литературы (когда, следовательно, не может еще быть речи об эпосе). Другие — закономерное и органическое отнесение в прошлое и иерархическое приобщение ему, с героизацией себя. Третьи носят условно-литературный характер (поэма Цицерона о себе).

откликом на только что совершившиеся события, — этих предполагаемых песен мы не знаем. О том, каковы были эти первичные песни аэдов или кантилены, мы можем поэтому только гадать. И у нас нет никаких оснований думать, что они были более похожи на поздние (известные нам) эпические песни, чем, например, на наш злободневный фельетон или на злободневные частушки. Те эпические героизующие песни о современниках, которые нам доступны и вполне реальны, возникли уже после сложения эпопей, уже на почве древней и могучей эпической традиции. Они переносят на современные события и на современников готовую эпическую форму, т. е. переносят на них ценностно-временную форму прошлого, приобщают их к миру отцов, начал и вершин, как бы канонизуют их при жизни. В условиях патриархального, полупатриархального и феодального строя представители господствующих групп в известном смысле принадлежат, как таковые, к миру «отцов» и отделены от остальных почти «эпической» дистанцией. Эпическое приобщение к миру предков и зачинателей героя-современника есть специфическое явление, выросшее на почве давно готовой эпической традиции и потому столь же мало объясняющее происхождение эпопеи, как, например, неоклассическая ода.

Каково бы ни было ее происхождение, дошедшая до нас реальная эпопея есть абсолютно готовая и весьма совершенная жанровая форма, конститутивной чертой которой является отнесение изображаемого ею мира в абсолютное прошлое национальных начал и вершин. Абсолютное прошлое это есть специфическая ц е н н о с т н а я (иерархическая) категория. Для эпического мировоззрения «начало», «первый», «зачинатель», «предок», «бывший раньше» и т. п. — не чисто временные, а ц е н н о с т н о - в р е м е н н ы е категории, это — ц е н н о с т н о - в р е м е н н а я п р е в о с х о д н а я с т е п е н ь, которая реализуется как в отношении людей, так и в отношении всех вещей и явлений эпического мира: в этом прошлом — все хорошо, и все существенно хорошее («первое») — только в этом прошлом. Эпическое абсолютное прошлое является единственным источником и началом всего хорошего и для последующих времен. Так утверждает форма эпопеи.

Эпическое прошлое недаром названо «абсолютным прошлым», оно, как одновременно и ценностное (иерархическое) прошлое, лишено всякой относительности, т. е. лишено тех постепенных чисто в р е м е н н ы х переходов, которые связывали

бы его с настоящим. Оно отгорожено абсолютною гранью от всех последующих времен и прежде всего от того времени, в котором находятся певец и его слушатели. Эта грань, следовательно, имманентна самой форме эпопеи и ощущается, звучит в каждом слове ее. Уничтожить эту грань — значит уничтожить форму эпопеи, как жанра. Но именно потому, что оно отгорожено от всех последующих времен, эпическое прошлое абсолютно замкнуто и завершено. Оно замкнуто, как круг, и в нем все готово и закончено сполна. Ни для какой незавершенности, нерешенности, проблематичности нет места в эпическом мире. В нем не оставлено никаких лазеек в будущее; оно довлеет себе, не нуждается и не предполагает никакого продолжения. Временные и ценностные определения здесь слиты в одно неразрывное целое (как они слиты и в древних семантических пластах языка). Все, что приобщено к этому прошлому, приобщено тем самым к подлинной существенности и значительности, но вместе с тем оно приобретает завершенность и конченность, лишается, так сказать, всех прав и возможностей на реальное продолжение. Абсолютная завершенность и замкнутость — замечательная черта ценностно-временного эпического прошлого.

Переходим к преданию. Эпическое прошлое, отгороженное непроницаемой гранью от последующих времен, сохраняется и раскрывается только в форме национального предания. Эпопея опирается только на это предание. Дело не в том, что это — фактический источник эпопеи, — важно, что опора на предание имманентна самой форме эпопеи, как имманентно ей и абсолютное прошлое. Эпическое слово есть слово по преданию. Эпический мир абсолютного прошлого по самой природе своей не доступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения и оценки. Его нельзя увидеть, пощупать, потрогать, на него нельзя взглянуть с любой точки зрения, его нельзя испытывать, анализировать, разлагать, проникать в его нутро. Он дан только как предание, священное и непререкаемое, инвольвирующее общезначимую оценку и требующее пиететного к себе отношения. Повторяем и подчеркиваем, дело не в фактических источниках эпопеи и не в содержательных ее моментах и не в декларациях ее авторов, — все дело в конститутивной для жанра эпопеи формальной черте ее (точнее формально-содержательной): опора на безличное непререкаемое предание, общезначимость оценки и точки зрения, исключающая всякую возможность иного подхода, глубокая пиететность в

отношении предмета изображения и самого слова о нем, как слова предания*.

Абсолютное прошлое, как предмет эпопеи, и непререкаемое предание, как единственный источник ее, определяют и характер эпической дистанции, т. е. третьей конститутивной черты эпопеи как жанра. Эпическое прошлое, как мы говорили, замкнуто в себе и отграничено непроницаемой преградой от последующих времен и прежде всего от того вечно длящегося настоящего детей и потомков, в котором находятся певец и слушатели эпопеи, совершается событие их жизни и осуществляется эпический сказ. С другой стороны, предание отгораживает мир эпопеи от личного опыта, от всяких новых узнаний, от всякой личной инициативы в его понимании и истолковании, от новых точек зрения и оценок. Эпический мир завершен сплошь и до конца не только как реальное событие отдаленного прошлого, но и в своем смысле и своей ценности: его нельзя ни изменить, ни переосмыслить, ни переоценить. Он готов, завершен и неизменен и как реальный факт, и как смысл, и как ценность. Этим и определяется абсолютная эпическая дистанция. Эпический мир можно только благоговейно принимать, но к нему нельзя прикасаться, он вне района изменяющей и переосмысливающей человеческой активности. Повторяем и подчеркиваем: эта дистанция существует не только в отношении эпического материала, т. е. изображаемых событий и героев, но и в отношении точки зрения на них и их оценки; точка зрения и оценка срослись с предметом в неразрывное целое; эпическое слово неотделимо от своего предмета, и для его семантики характерна абсолютная сращенность предметных

---

* Филострат.

Контакт с героями троянского цикла в эпоху эллинизма (превращение его в роман). Вообще проблема превращения эпического материала в романный, транспонировка его в зону контакта (проводя его через стадию фамильяризации и смеха).

Не опыт и познание, а память. Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман. Когда роман становится ведущим жанром, ведущей философской дисциплиной становится теория познания.

Так было, и изменить это нельзя (священное предание о прошлом).

Нет еще сознания относительности всякого прошлого. Есть абсолютное начало, абсолютно-первое: «средние века», «Возрождение», «Новое время».

и пространственно-временных моментов с ценностными (иерархическими). Эта абсолютная сращенность и связанная с нею несвобода предмета впервые могли быть преодолены только в условиях активного многоязычия и взаимоосвещения языков (и тогда эпопея стала полуусловным и полумертвым жанром).

Благодаря эпической дистанции, исключающей всякую возможность активности и изменения, эпический мир и приобретает свою исключительную завершенность не только с точки зрения содержания, но и с точки зрения его смысла и ценности. Эпический мир строится в зоне абсолютного далевого образа, вне сферы возможного контакта со становящимся, незавершенным и, потому, переосмысливающим и переоценивающим настоящим.

Охарактеризованные нами три конститутивных черты эпопеи в большей или меньшей степени присущи и остальным высоким жанрам классической античности и средневековья. В основе всех этих готовых высоких жанров лежит та же оценка времен, та же роль предания, аналогичная иерархическая дистанция. Ни для одного высокого жанра современная действительность, как таковая, не является допустимым объектом изображения. Современная действительность может входить в высокие жанры лишь в своих иерархически высших пластах, уже дистанциированных своим положением в самой действительности. Но, входя в высокие жанры (например, в одах Пиндара, у Симонида), события, победители и герои «высокой» современности как бы приобщаются к прошлому, вплетаются путем разных посредствующих звеньев и связей в единую ткань героического прошлого и предания. Свою ценность, свою высоту они получают именно через это приобщение к прошлому, как источнику всякой подлинной существенности и ценности. Они, так сказать, изъемлются из современности с ее незавершенностью, нерешенностью, открытостью, возможностью переосмысливаний и переоценок. Они подымаются на ценностный уровень прошлого и приобретают в нем свою завершенность. Нельзя забывать, что «абсолютное прошлое» не есть время в нашем ограниченном и точном смысле слова, но есть некая ценностно-временная иерархическая категория*.

---

* Нельзя быть великим в своем времени, величие всегда апеллирует к потомкам, для которых оно станет прошлым (окажется в далевом образе), станет объектом памяти, а не объектом живого видения и контакта. В жанре «памятника» поэт строит свой образ в будущем

В готовых высоких жанрах сохраняет свое значение и предание, хотя его роль в условиях открытого личного творчества становится более условной, чем в эпопее.

В общем мир большой литературы классической эпохи проецирован в прошлое, в далевой план памяти, но не в реальное относительное прошлое, связанное с настоящим непрерывными временными переходами, а в ценностное прошлое начал и вершин. Прошлое это дистанциировано, завершено и замкнуто, как круг. Это не значит, конечно, что в нем самом нет никакого движения. Напротив, относительные временные категории внутри его богато и тонко разработаны (оттенки «раньше», «позже», последовательность моментов, быстроты, длительности и т. п.); налична высокая художественная техника времени. Но все точки этого замкнутого в круг и завершенного времени одинаково отстоят от реального и движущегося времени современности; оно в своем целом не локализовано в реальном историческом процессе, не соотнесено с настоящим и с будущим, оно, так сказать, содержит в себе самом всю полноту времен. В результате все высокие жанры классической эпохи, т. е. вся большая литература, строится в зоне

далевом плане потомков; ср. надписи восточных деспотов и надписи Августа. В мире памяти явление оказывается в совершенно особом контексте, в условиях совершенно особой закономерности, чем в мире живого видения и практического и фамильярного контакта. Эпическое прошлое — особая форма художественного восприятия человека и события. Она почти полностью покрывала собой художественное восприятие и изображение вообще. Художественное изображение — изображение sub specie aeterni. Изображать, увековечивать художественным словом можно и должно только то, что достойно быть вспомянутым, что должно быть сохранено в памяти потомков; для потомков создается образ, и в предвосхищаемом далевом плане потомков этот образ формируется. Современность для современности (не претендующая на память) отмечается в глине, современность для будущего (для потомков) — в мраморе и меди. Важно соотношение времен: ценностный акцент лежит не на будущем, не ему служат, не перед ним заслуги (они перед вневременной вечностью), — но служат б у д у щ е й п а м я т и о п р о ш л о м, служат расширению мира абсолютного прошлого, обогащению его новыми образами (за счет современности), мира, который всегда и принципиально противостоит всякому, преходящему настоящему.

Героические песни о современниках. Идея героизованной автобиографии (биографии) у Цицерона и др.

Здесь — проблема автобиографии.

далевого образа вне всякого возможного контакта с настоящим в его незавершенности*.

Современная действительность как таковая, т. е. сохраняя свое живое современное лицо, не могла, как мы уже говорили, стать объектом изображения высоких жанров. Современная действительность была действительностью низшего уровня по сравнению с эпическим прошлым. Менее всего могла она служить исходным пунктом художественного осмысления и оценки. Фокус такого осмысления и оценки мог находиться только в абсолютном прошлом. Настоящее — нечто преходящее, это — текучесть, какое-то вечное продолжение без начала и без конца; оно лишено подлинной завершенности, а следовательно, и сущности. Будущее мыслилось либо как безразличное по существу продолжение настоящего, либо как к о н е ц, конечная гибель, катастрофа. Ценностно-временные категории абсолютного начала и абсолютного конца имеют исключительное значение в ощущении времени и в идеологиях прошлых времен. Начало идеализуется, конец омрачняется (катастрофа, «гибель богов»). Это ощущение времени и определяемая им иерархия времен проникает собою все высокие жанры античности и средневековья. Они настолько глубоко проникли в самые основы жанров, что продолжают жить в них и в последующие эпохи — до XIX в. и даже позже.

---

* Официальный характер идеализации прошлого высоких жанров. Все внешние выражения господствующей силы и правды (всего завершенного) сформированы в ценностно-иерархической категории прошлого, в дистанционно-далевом образе (от жеста и одежды до стиля; все символы власти). Связь романа с вечно живущей стихией неофициального слова и неофициальной мысли (праздничная форма, фамильярная речь). П р о ф а н а ц и я.

Мертвых любят по-другому, они изъяты из сферы контакта, о них можно и должно говорить в ином стиле. Слово о мертвом стилистически глубоко отлично от слова о живом. Всякая власть и привилегия, всякая значительность и высота уходит из зоны фамильярного общения в далевой план (одежда, этикет, его стиль речи и стиль речи о нем).

Контакт с современной проблематикой в трагедии (особенно у Эсхила). Еврипид и романизация. См. Ив. Ив. Толстой.

Классичность всех не романных жанров. Установка на завершенность.

Стиль общественного этикета и вежливости («Вы» и пр.) и его классичность (отнесение в иерархическое прошлое), как отца-властителя.

Фамильярный стиль.

Современная действительность, текучее и преходящее, «низкое», настоящее, эта «жизнь без начала и конца», была предметом изображения только в низких жанрах. Но прежде всего она была основным предметом изображения в обширнейшей и богатейшей области *народного смехового творчества*. В моем прошлом докладе я старался показать громадное значение этой области — как в античном мире, так и в средние века — для рождения и формирования романного слова. Такое же значение она имела и для всех остальных моментов романного жанра на стадии их возникновения и раннего формирования. Именно здесь — в народном смехе — и нужно искать подлинные *фольклорные корни романа*. Настоящее, современность, как таковая, «я сам» и «мои современники» и «мое время» были первоначально предметом амбивалентного смеха — и веселого и уничтожающего одновременно. Именно здесь складывается принципиально новое отношение к действительности, к миру, к предмету и новое отношение к языку, к слову. Рядом с прямым изображением-осмеянием живой современности здесь процветает пародирование и травестирование всех высоких жанров и высоких образов национального мифа. «Абсолютное прошлое» богов, полубогов и героев здесь — в пародиях и особенно в травестиях — «осовременивается»: снижается, изображается на уровне современности, в бытовой обстановке современности, на низком языке современности.

Из этой стихии народного смеха на классической почве непосредственно вырастает довольно обширная и разнообразная область античной литературы, которую сами древние выразительно обозначали, как «σπουδο-γέλοιον», т. е. как область «*серьезно-смехового*». Сюда относятся малосюжетные мимы Софрона, вся буколическая поэзия, басня, ранняя мемуарная литература («Ἐπιδημίαι» Иона из Хиоса, «Ὁμιλίαι» Крития), памфлеты; сюда сами древние относили и «сократические диалоги» (как жанр), сюда, далее, относится римская сатира (Луцилий, Гораций, Персий, Ювенал), обширная литература «симпосионов», сюда, наконец, относится «мениппова сатира» (как жанр) и диалоги лукиановского типа. Все эти жанры, охватываемые понятием «σπουδο-γέλοιον», являются подлинными предшественниками романа; более того, некоторые из них суть жанры чисто романного типа, содержащие в себе в зародыше, а иногда и в развитом виде, основные элементы важнейших позднейших разновидностей европейского романа. Подлинный дух романа, как становящегося

жанра, присутствует в них в несравненно большей степени, чем в так называемых «греческих романах» (единственный античный жанр, удостоенный этого имени). Греческий роман оказывал сильное влияние на европейский роман именно в эпоху барокко, т. е. как раз в то время, когда началась разработка теории романа (аббат Huet) и когда уточнялся и закреплялся самый термин «роман». Поэтому из всех романных произведений античности он закрепился только за греческим романом. Между тем названные нами серьезно-смеховые жанры, хотя и лишены того твердого композиционно-сюжетного костяка, который мы привыкли требовать от романного жанра, предвосхищают более существенные моменты развития романа нового времени. Особенно касается это сократических диалогов, которые, перефразируя Фридриха Шлегеля, можно назвать «романами того времени», и затем мениппловой сатиры (включая в нее и «Сатирикон» Петрония), роль которой в истории романа огромна и еще далеко не достаточно оценена наукой. Все эти серьезно-смеховые жанры были подлинным первым и существенным этапом развития романа как становящегося жанра*.

В чем же романный дух этих серьезно-смеховых жанров, на чем основано их значение, как первого этапа становления романа? Их предметом и, что еще важнее, исходным пунктом понимания, оценки и оформления служит современная действительность. Впервые предмет серьезного (правда, одновременно и смехового) литературного изображения дан без всякой дистанции, на уровне современности, в зоне непосредственного и грубого контакта**. Даже и там, где предметом изображения этих

---

* Комедия и роман.

** План комического (смехового) изображения — специфический план как во временном, так и в пространственном отношении. Роль памяти здесь минимальна; памяти и преданию в мире комического нечего делать; о с м е и в а ю т, ч т о б ы з а б ы т ь. Это зона максимально фамильярного и грубого контакта: смех-брань-побои. В основном это — развенчание, т. е. именно вывод предмета из далевого плана, разрушение эпической дистанции, штурм и разрушение далевого плана вообще (нарочитое разрушение или обнажение бутафории в драмах романтиков, появление героев без масок и грима, их появление в публике и т. п.). Парабаса. В этом плане (плане смеха) предмет можно непочтительно обойти со всех сторон; более того, спина, задняя часть предмета (а также и его неподлежащее показу нутро) приобретает в этом плане особое значе-

жанров служат прошлое и миф, эпическая дистанция отсутствует, ибо точку зрения дает современность. Особое значение в этом процессе уничтожения дистанции принадлежит смеховому началу этих жанров, почерпнутому из фольклора (народного смеха). Именно с м е х уничтожает эпическую и вообще всякую иерархическую — ценностно-удаляющую — дистанцию. В далевом образе предмет не может быть смешным; его необходимо приблизить, чтобы сделать смешным; все смешное близко; все смеховое творчество работает в зоне максимального приближения. Смех обладает замечательной силой приближать предмет, он вводит предмет в зону грубого контакта, где его можно фамильярно ощупывать со всех сторон, переворачивать, выворачивать наизнанку, заглядывать снизу и сверху, разбивать его внешнюю оболочку, заглядывать в нутро, сомневаться, разлагать, расчленять, обнажать и разоблачать, свободно исследовать, экспериментировать. Смех уничтожает страх и пиетет перед предметом, перед миром, делает его предметом фамильярного контакта и этим подготовляет абсолютно свободное исследование его. Смех — существеннейший фактор в создании той п р е д п о с ы л к и б е с с т р а ш и я, без которой невозможно реалистическое постижение мира. Приближая и фамильяризуя предмет, смех как бы передает его в бесстрашные руки и с с л е д о в а т е л ь с к о г о о п ы т а — и научного и художественного — и служащего целям этого опыта свободного экспериментирующего в ы м ы с л а. Смеховая и народно-языковая фамильяризация мира — исключительно важный и необходимый этап на пути становления свободного научно-познавательного и художественно-реалистического творчества европейского человечества.

ние. Предмет разбивают, обнажают (снимают иерархическое убранство); смешон голый объект, смешна и снятая, отделенная от лица «пустая» одежда. Расчленение как комическая операция. Элемент серьезности и страха в форме д а л е в о г о плана.

Фамильяризация и «приближение». «Он п р и б л и з и л к себе» (в иерархическом плане), или «отдалил от себя».

Комическое р а з ы г р ы в а ю т (то есть осовременивают). Изначальная художественная символика п р о с т р а н с т в а и в р е м е н и (верх, низ, перед, зад, раньше, позже, первый, последний, прошлое, настоящее, короткое (мгновенное), долгое и т. п.). Художественная логика анализа, расчленения, умерщвления.

Мы обладаем замечательным документом, отражающим одновременное рождение научного понятия и нового художественно-прозаического романного образа. Это — сократические диалоги. Все характерно в этом замечательном жанре, рожденном на исходе классической античности. Характерно, что он возникает как «апомнемоневмата», т. е. как жанр мемуарного типа, как записи на основе личной памяти действительных бесед современников*; характерно, далее, что центральным образом жанра является говорящий и беседующий человек; характерно сочетание в образе Сократа, как центрального героя этого жанра, народной маски дурака-непонимающего, почти Маргита, с чертами мудреца высокого типа (в духе легенд о семи мудрецах); результат этого сочетания — амбивалентный образ мудрого незнания. Характерен, далее, каноничный для этого жанра рассказанный диалог, обрамленный диалогизованным рассказом; характерна максимально возможная для классической Греции близость языка этого жанра к народному разговорному языку; чрезвычайно характерно, что эти диалоги открывали аттическую прозу, что они были связаны с существенным обновлением литературно-прозаического языка, со сменою языков; характерно, что этот жанр в то же время является довольно сложной системой стилей и даже диалектов, которые входят в него как образы языков и стилей с разными степенями пародийности (перед нами, следовательно, многостильный жанр, как и подлинный роман); характерен, далее, самый образ Сократа, как замечательный образец романно-прозаической героизации (столь отличной от эпической); наконец, глубоко характерно, и это самое для нас здесь важное, сочетание смеха, сократической иронии, всей системы сократических снижений с серьезным, высоким и впервые свободным исследованием мира, человека и человеческой мысли. Сократический смех (приглушенный до иронии) и сократические снижения (целая система метафор и сравнений, заимствованных из низких сфер жизни — ремесел, обыденного быта и т. п.) приближают и фамильяризуют мир,

---

* Особый характер «памяти» в мемуарах и автобиографиях, т. е. память о своей современности и о себе самом. Негероизующая память. Момент механичности записи (не монументальной). Личная память без преемственности, ограниченная пределами личной жизни (нет отцов и поколений). Мемуарность присуща уже жанру сократического диалога.

чтобы его безбоязненно и свободно исследовать*. Исходным пунктом служит современность, окружающие живые люди и их мнения. Отсюда, из этой разноголосой и разноречивой современности путем личного опыта и исследования совершается ориентация в мире и во времени (в том числе и в «абсолютном прошлом» предания). Даже внешним и ближайшим исходным пунктом диалога служит обычно нарочито случайный и ничтожный повод (что было каноничным для жанра): подчеркнут как бы сегодняшний день и его случайная конъюнктура (случайная встреча и т. п.).

В других серьезно-смеховых жанрах мы найдем другие стороны, оттенки и последствия того же радикального перемещения ценностно-временного центра художественной ориентации, того же переворота в иерархии времен. Несколько слов о мениппповой сатире. Фольклорные корни ее те же, что и у сократического диалога, с которым она связана генетически (обычно ее считают продуктом разложения сократического диалога). Фамильяризующая роль смеха здесь гораздо сильнее, резче и грубее. Вольность в грубых снижениях и выворачивании наизнанку высоких моментов мира и мировоззрения здесь могут иной раз шокировать. Но с этой исключительной смеховой фамильярностью сочетается острая проблемность и утопическая фантастика. От эпического далевого образа абсолютного прошлого ничего не осталось; весь мир и все самое священное в нем даны без всяких дистанций, в зоне грубого контакта, за все можно хвататься руками. В этом до конца фамильяризованном мире сюжет движется с исключительной фантастической свободой: с неба на землю, с земли в преисподнюю, из настоящего в прошлое, из прошлого в будущее. В смеховых загробных видениях мениппповой сатиры герои «абсолютного прошлого», деятели различных эпох исторического прошлого (например, Александр Македонский) и живые современники фамильярно сталкиваются друг с другом для бесед и даже потасовок; чрезвычайно характерно это столкновение времен в разрезе современности. Необузданно-фантастические сюжеты и положения мениппповой сатиры подчинены одной

---

* Амбивалентность самовосхваления в сократических диалогах: мудрее всех, потому что знаю, что ничего не знаю.

Проследить новый тип прозаической героизации на образе Сократа. Карнавальная легенда о нем (Ксантиппа), карнавальные легенды вокруг Данте, Пушкина и т. п. Превращение героя в шута.

цели — испытанию и разоблачению идей и идеологов. Это — экспериментально-провоцирующие сюжеты. Показательно появление в этом жанре утопического элемента, правда, неуверенного и неглубокого: незавершенное настоящее начинает чувствовать себя ближе к будущему, чем к прошлому, начинает в будущем искать ценностных опор, пусть это будущее и рисуется пока в форме возврата золотого сатурнова века (на римской почве мениппова сатира была теснейшим образом связана с сатурналиями и со свободой сатурналиева смеха). Мениппова сатира диалогична, полна пародий и травестий, многостильна, не боится даже элементов двуязычия (у Варрона и особенно в «Утешении философии» Боэция). Что мениппова сатира может разрастись в громадное полотно, дающее реалистическое отражение социально многообразного и разноречивого мира современности, свидетельствует «Сатирикон» Петрония*.

Почти для всех перечисленных нами жанров области «σπουδογέλοιον» характерно наличие намеренного и открытого автобиографического и мемуарного элемента. Перемещение временного центра художественной ориентации, ставящее автора и его читателей с одной стороны и изображаемых им героев и мир с другой стороны в одну и ту же ценностно-временную плоскость, на одном уровне, делающее их современниками, возможными знакомыми, приятелями, фамильяризующее их отношения (напомню еще раз

---

* Гоголь и мениппова сатира. Гоголю рисовалась как форма его эпопеи «Божественная комедия» — в этой форме мерещилось ему величие его труда, — но выходила у него мениппова сатира. Он не мог выйти из сферы фамильярного контакта, однажды войдя в нее, и не мог перенести в эту сферу дистанциированные положительные образы; дистанциированные образы эпопеи и образы фамильярного контакта никак не могли встретиться в одном и едином поле изображения; патетика врывалась в мир менипповой сатиры как чужеродное тело; положительная патетика становилась абстрактной и все же выпадала из него. Перейти из ада с теми же людьми и в том же произведении в чистилище и рай ему не могло удаться; непрерывного перехода не могло быть. Трагедия Гоголя есть в известной мере трагедия жанра (понимая жанр в не формалистическом смысле, как зону и поле ценностного восприятия и изображения мира). Гоголь потерял Россию, т. е. потерял план для ее восприятия и изображения, запутался между памятью и фамильярным контактом (грубо говоря, не мог найти соответствующего раздвижения бинокля).

Идея в зоне контакта (а не в далевом образе).

обнаженно и подчеркнуто романное начало «Онегина»), позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира, которое в эпосе было абсолютно недоступно и замкнуто*. Он может появляться в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев, может открыто полемизировать со своими литературными врагами и т. д. Дело не только в появлении образа автора в поле изображения, — дело в том, что и подлинный, формальный, первичный автор (автор авторского образа) оказывается в новых взаимоотношениях с изображаемым миром: они находятся теперь в одних и тех же ценностно-временных измерениях, изображающее авторское слово лежит в одной плоскости с изображенным словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания. Именно это новое положение первичного, формального автора в зоне контакта с изображаемым миром и делает возможным появление в поле изображения авторского образа. Эта новая постановка автора один из важнейших результатов преодоления эпической (иерархической) дистанции. Какое громадное формально-композиционное и стилистическое значение имеет эта новая постановка автора для специфики романного жанра, — не нуждается в пояснениях.

Современность, как новый исходный пункт художественной ориентации, вовсе не исключает изображения героического прошлого, притом без всякого травестирования. Пример — «Киропедия» Ксенофонта (она уже не входит, конечно, в область серьезно-смехового, но лежит на ее границах (элементы сократического диалога**)). Предметом изображения служит прошлое, героем — великий Кир. Но исходным пунктом изображения является современность Ксенофонта: именно она дает точки зрения

---

* Поле изображения мира. Оно хронотопично. Изменение этого поля по жанрам и по эпохам развития литературы. Как организовано и ограничено это поле в пространстве и во времени. Зона среднего и зона большого. Ограниченность реального поля зрения. Тактика и стратегия.

Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, а она не дает этому жанру застыть. Романист тяготеет ко всему, что еще не готово (к разлагающемуся и рождающемуся). Сюжетное поле жанра.

** Для всех жанров серьезно-смешного характерно полное отсутствие эротической темы.

и ценностные ориентиры. Характерно, что героическое прошлое избрано не национальное, а ч у ж о е, варварское. Мир уже разомкнулся; монолитный и замкнутый мир с в о и х (каким он был в эпопее) сменился большим и открытым миром и своих и чужих. Этот выбор чужой героики определяется характерным для ксенофонтовой современности повышенным интересом к Востоку — к восточной культуре, идеологии, социально-политическим формам; с Востока ждали свет. Уже началось взаимоосвещение культур, идеологий и языков. Характерна, далее, идеализация восточного деспота: и здесь звучит современность Ксенофонта с ее идеей (разделяемой значительным кругом его современников) обновления греческих политических форм в духе, близком к восточной автократии. Такая идеализация восточного автократа глубоко чужда, конечно, всему духу эллинского национального предания. Характерна, далее, чрезвычайно актуальная в то время идея в о с п и т а н и я ч е л о в е к а, впоследствии она стала одной из ведущих и формообразующих идей нового европейского романа. Характерно, далее, намеренное и совершенно открытое перенесение на образ великого Кира черт Кира-младшего, с о в р е м е н н и к а Ксенофонта, в походе которого он участвовал; чувствуется также влияние образа другого современника и близкого Ксенофонту человека — Сократа; этим вносится в произведение мемуарный элемент. Характерна, наконец, и форма произведения — диалоги, обрамленные рассказом. Таким образом, современность и ее проблематика является здесь исходным пунктом и центром художественного идеологического осмысления и оценки прошлого. Это прошлое дано без дистанции, на уровне современности, правда, не в ее низких, а в высоких пластах, на уровне ее передовой проблематики. Отметим некоторый утопический оттенок этого произведения, отражаемое им легкое (и неуверенное) движение современности от прошлого в сторону будущего. «Киропедия» — р о м а н в существенном смысле этого слова.

Изображение прошлого в романе вовсе не предполагает модернизации этого прошлого (у Ксенофонта есть, конечно, элементы такой модернизации). Напротив, подлинно объективное изображение прошлого, как прошлого, возможно только в романе. Современность с ее новым опытом остается в самой форме видения, в глубине, остроте, широте и живости этого видения, но она вовсе не должна проникать в само изображенное содержание, как модернизующая и искажающая своеобразие прошлого

сила. Да ведь всякой большой и серьезной современности нужен подлинный облик прошлого, подлинный чужой язык чужого времени.

Охарактеризованный нами переворот в иерархии времен определяет и радикальный переворот в структуре художественного образа. Настоящее в его, так сказать, «целом» (хотя оно именно и не есть целое) принципиально и существенно не завершено: оно всем своим существом требует продолжения, оно идет в будущее, и чем активнее и сознательнее идет оно вперед в это будущее, тем ощутимее и существеннее незавершенность его. Поэтому, когда настоящее становится центром человеческой ориентации во времени и в мире, — время и мир утрачивают свою завершенность как в целом, так и в каждой их части. В корне меняется временная модель мира: он становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть в начале еще неясно и спутанно, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавершенный процесс*. Всякое событие, каково бы оно ни было, всякое явление, всякая вещь, вообще всякий предмет художественного изображения утрачивает ту завершенность, ту безнадежную готовность и неизменность, которые были ему присущи в мире эпического «абсолютного прошлого», огражденного неприступной границей от продолжающегося, не конченного настоящего. Через контакт с настоящим предмет вовлекается в незавершенный процесс становления мира и на него накладывается печать незавершенности. Как бы он ни был далек от нас во времени, он связан с нашим неготовым настоящим непрерывными временными переходами, он получает отношение к нашей

---

* Центр осмысливающей и оправдывающей прошлое активности переносится в будущее.

Неистребимая модернистичность романа, граничащая с несправедливой оценкой времен. Переоценка прошлого в Ренессансе («тьма готического века»), в 18-м веке (Вольтер) и в позитивизме (разоблачение мифа, легенды, героизации), идея «прогресса», скачок последних четырех веков, «первобытное сознание» фольклористики, максимальный отход от памяти и максимальное сужение понятия «познания» (до эмпиризма), механистическая «прогрессивность» как высший критерий.

неготовости, к нашему настоящему, а наше настоящее идет в незавершенное будущее. В этом незавершенном контексте утрачивается смысловая неизменность предмета: его смысл и значение обновляются и растут по мере дальнейшего развертывания контекста. Для структуры художественного образа это приводит к коренным изменениям. Образ приобретает специфическую актуальность. Он получает отношение — в той или иной форме и степени — к продолжающемуся и сейчас событию жизни, к которому и мы — автор и читатели — существенно причастны. Этим и создается радикально новая зона построения образов в романе, зона максимально близкого контакта предмета изображения с настоящим в его незавершенности, а следовательно, и с будущим*.

Коснусь некоторых связанных с этим особенностей. Отсутствие внутренней завершенности и исчерпанности приводит к резкому усилению требований внешней и формальной, особенно сюжетной, законченности и исчерпанности. По-новому ставится проблема начала, конца и полноты. Эпопея равнодушна к формальному началу, может быть не полной (т. е. не охватывать всего события) и может не иметь строгого конца (т. е. может получить почти произвольный конец). Абсолютное прошлое замкнуто и завершено как в целом, так и в любой своей части. Поэтому любую часть можно оформить и подать как целое. Всего мира абсолютного прошлого (а он и сюжетно един) не охватить в одной эпопее (это значило бы пересказать все национальное предание), трудно охватить даже сколько-нибудь значительный отрезок его. Но в этом и нет беды, ибо структура целого повторяется в каждой части, и каждая часть завершена и кругла, как целое. Можно начать рассказ почти с любого момента и можно кончить его почти на любом моменте. «Илиада» представля-

---

* Пророчество в эпосе и предсказание в романе. Эпическое пророчество всецело осуществляется в пределах абсолютного прошлого (если не в данном эпосе, то в пределах объемлющего его предания), оно не касается читателя и его реального времени. Роман же хочет пророчить факты, предсказывать и влиять на реальное будущее, будущее автора и читателей.

Особая глава об именах и прозвищах в эпосе и романе. Имя в вымысле. Псевдоним и эпоха псевдонимов.

Более глубокое и обновляющее проникновение в структуру художественного образа. Специфичность новой романной проблемности. Категория вечного переосмысления-переоценки.

ется случайной вырезкой из троянского цикла. Конец ее (погребение Гектора) с романной точки зрения ни в коем случае не мог бы быть концом. Но эпическая завершенность от этого нисколько не страдает. Специфический «интерес конца» — а чем кончится война? Кто победит? Что будет с Ахиллом? и т. п. — в отношении эпического материала абсолютно исключен как по внутренним, так и по внешним мотивам (сюжетная сторона предания была заранее всем известна). Специфический «интерес продолжения» (что будет дальше?) и «интерес конца» (чем кончится?) характерны только для романа и возможны только в зоне близости и контакта (в зоне далевого образа они не возможны)*.

Особенности романной зоны в разных разновидностях его проявляются по-разному. Роман может быть лишен проблемности. Возьмем, например, авантюрно-бульварный роман. В нем нет ни философской, ни социально-политической проблемности, нет психологии; ни через одну из этих сфер, следовательно, не может быть контакта с незавершенным событием современной и нашей жизни. Отсутствие дистанции и зона контакта используются здесь по-иному: вместо нашей скучной жизни нам предлагают, правда, суррогат, но зато интересной и блестящей жизни. Эти авантюры можно сопереживать, с этими героями можно самоотождествляться; такие романы почти могут стать заменою собственной жизни. Ничего подобного не может быть в отношении эпопеи и других д и с т а н ц и и р о в а н н ы х жанров. Здесь раскрывается и специфическая опасность этой романной зоны контакта: в р о м а н м о ж н о в о й т и с а м о м у (ни в эпопею, ни в другие дистанциированные жанры никогда не войдешь). Отсюда возможность таких явлений, как замена собственной жизни запойным чтением романов или мечтами по романному образцу (герой «Белых ночей»), как боваризм, как появление в жизни модных романных героев — разочарованных, демонических и т. п. Другие жанры способны порождать подобные явления лишь

---

* В далевом образе дается ц е л о е событие, и сюжетный интерес (незнание) невозможен Спекулирование категорией н е з н а н и я.

Формы и методы использования авторского и з б ы т к а (чего герой не знает и не видит). Сюжетное использование избытка (внешнее). Использование избытка для существенного завершения образа человека. Проблема романного овнешнения.

Проблема и н о й в о з м о ж н о с т и.

тогда, когда эти жанры романизованы, т. е. транспонированы в романную зону контакта (например, поэмы Байрона).

С новой временной ориентацией и с зоной контакта связано и другое в высшей степени важное явление в истории романа: его особые отношения к внелитературным жанрам — жизненно-бытовым и идеологическим. Уже в период своего возникновения роман и предваряющие его жанры опирались на различные внехудожественные формы личной и общественной жизни, особенно на риторические (существует даже теория, выводящая роман из риторики). И в последующие эпохи своего развития роман широко и существенно пользовался формами писем, дневников, исповедей, формами и методами новой судебной риторики и т. п. Строясь в зоне контакта с незавершенным событием современности, роман часто переступает границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную проповедь, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление, то вырождается в сырую, не просветленную формой, душевность исповеди, в «крик души» и т. п.* Все эти явления чрезвычайно характерны для романа как с т а н о в я щ е г о с я жанра. Ведь границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т. п. не богами установлены раз и навсегда. Всякий спецификум историчен. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в пределах незыблемых границ спецификума; оно задевает и самые эти границы. Процесс изменения границ областей культуры (в том числе и литературы) — процесс чрезвычайно медленный и сложный. Отдельные нарушения границ спецификума (вроде указанных выше) являются лишь симптомами этого процесса, протекающего на большой глубине. В романе, как становящемся жанре, эти симптомы изменения спецификума проявляются гораздо чаще, резче, и они показательнее, ибо роман идет во главе этих изменений. Роман может послужить документом для угадывания еще далеких и больших судеб развития литературы.

Но изменение временной ориентации и зоны построения образов ни в чем не проявляется так глубоко и существенно, как в п е р е с т р о й к е о б р а з а ч е л о в е к а в литературе. Однако этого большого и сложного вопроса в рамках настоящего доклада я могу коснуться лишь бегло и поверхностно.

* Усвоение философс<ко>й и научной проблемности (нарушение границ спецификума).

Человек высоких дистанциированных жанров — человек абсолютного прошлого и далевого образа. Как такой, он сплошь завершен и закончен. Он завершен на высоком героическом уровне, но он завершен и безнадежно готов, он в е с ь здесь, от начала до конца, он совпадает с самим собою, абсолютно равен себе самому. Далее, он весь сплошь о в н е ш н е н. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Все его потенции, все его возможности до конца реализованы в его внешнем социальном положении, во всей его судьбе, даже в его наружности; вне этой его определенной судьбы и определенного положения от него ничего не остается. Он стал всем, чем он мог быть, и он мог быть только тем, чем он стал. Он весь овнешнен и в более элементарном, почти в буквальном смысле: в нем все открыто и громко высказано, его внутренний мир и все его внешние черты, проявления и действия лежат в одной плоскости. Его точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других, общества (его коллектива), певца, слушателей*. Он видит и знает в себе только то, что видят и знают в нем другие. Все, что может сказать о нем другой, автор, он может сказать о себе сам, и обратно. В нем нечего искать, нечего угадывать, его нельзя разоблачать, нельзя провоцировать: он весь во вне, в нем нет оболочки и ядра. Далее, эпический человек лишен всякой идеологической инициативы (лишены ее и герои и

---

* Проблема самопрославления у Плутарха и др. «Я с а м» в условиях далевого плана существует не в себе и для себя, но для потомков, в предвосхищаемой памяти потомков. Я осознаю себя, свой образ в дистанциированном далевом плане; мое самосознание отчуждено от меня в этом дистанциированнном плане памяти; я вижу себя глазами другого. Это совпадение форм — точек зрения на себя и на другого — носит наивный и целостный характер, расхождения между ними еще нет. Нет еще исповеди-саморазоблачения.

Совпадение изображающего с изображаемым. Взаимоориентация образа с созерцающими.

Поиски новой точки зрения на себя самого (без примеси точек зрения других). Проблема признанности-непризнанности.

Теория экспрессивного романного жеста (комнатного жеста драмы). Отклонение его от нормы, его ошибочность как раз и раскрывает его субъективную значимость.

Субъективность: сначала отклонение от нормы, а затем проблемность самой нормы. «Психология».

автор). Эпический мир знает одно единое и единственное сплошь готовое мировоззрение, одинаково обязательное и несомненное и для героев и для автора и для слушателей. Лишен эпический человек и языковой инициативы; эпический мир знает один единый и единственный готовый язык. Ни мировоззрение, ни язык, поэтому, не могут служить факторами отграничения и оформления образов людей, их индивидуации. Люди здесь разграничены, оформлены, индивидуализованы разными положениями и судьбами, но не разными «правдами». Даже боги не отделены от людей особой правдой: у них тот же язык, то же мировоззрение, та же судьба, та же сплошная овнешненность.

Эти особенности эпического человека, разделяемые в основном и другими высокими дистанциированными жанрами, создают исключительную красоту, цельность, кристальную ясность и художественную законченность этого образа человека, но вместе с тем они порождают и его ограниченность и известную нежизненность в новых условиях существования человечества.

Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далевого плана в зону контакта с незавершенным событием настоящего (а следовательно, и будущего) приводит к коренной перестройке образа человека в романе (а в последующем и во всей литературе). И в этом процессе громадную роль сыграли фольклорные, народно-смеховые источники романа. Первым и весьма существенным этапом становления была смеховая фамильяризация образа человека. Смех разрушил эпическую дистанцию; он стал свободно и фамильярно исследовать человека: выворачивать его наизнанку, разоблачать несоответствие между внешностью и нутром, между возможностью и ее реализацией. В образ человека была внесена существенная динамика, динамика несовпадения и разнобоя между различными моментами этого образа; человек перестал совпадать с самим собою, а следовательно, и сюжет перестал исчерпывать человека до конца. Смех извлекает из всех этих несоответствий и разнобоев прежде всего комические эффекты (но не только комические), а в серьезно-смеховых жанрах античности из них вырастают уже и образы иного порядка, например, грандиозный и по-новому, по-сложному цельный и героический образ Сократа.

Характерна художественная структура образа стоячих народных масок, оказавших громадное влияние на становление образа человека в романе на важнейших стадиях его развития (серьезно-

смеховые жанры античности, Рабле, Сервантес)*. Эпический и трагический герой — ничто вне своей судьбы и обусловленного ею сюжета; он не может стать героем иной судьбы, иного сюжета. Народные маски — Маккус, Пульчинелла, Арлекин, — напротив, могут проделать любую судьбу и фигурировать в любых положениях (что они и делают иногда даже в пределах одной пьесы), но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любою судьбой свой веселый избыток, всегда сохраняют свое несложное, но неисчерпаемое человеческое лицо. Поэтому такие маски могут действовать и говорить вне сюжета; более того, именно во внесюжетных выступлениях своих — в tricae ателлан, в lazzi итальянской комедии — они лучше всего раскрывают свое лицо. Ни эпический, ни трагический герой по самой природе своей не может выступать во внесюжетной паузе и в антракте; у него нет для этого ни лица, ни жеста, ни слова; в этом его сила и в этом же его ограниченность. Эпический и трагический герой — герой, гибнущий по природе своей. Народные маски, напротив, никогда не гибнут: ни один сюжет ателлан, итальянских и итальянизованных французских комедий не предусматривает и не может предусматривать действительной смерти Маккуса, Пульчинеллы или Арлекина, зато очень многие предусматривают их фиктивные комические смерти (с последующим возрождением). Это — герои свободных импровизаций, а не герои предания, герои неистребимого и вечно обновляющегося, всегда современного жизненного процесса, а не герои абсолютного прошлого.

Эти маски и их структура (несовпадение с самим собою в каждом данном положении — веселый избыток, неисчерпаемость и т. п.), повторяем, оказали громадное влияние на развитие романного образа человека. Эта структура сохраняется и в нем, но в более осложненной, содержательно-углубленной и серьезной (или серьезно-смеховой) форме.

Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом, ревнивцем, отцом и т. п. Если герой романа таким все

---

* Романная действительность — одна из возможных действительностей, она не необходима, случайна. Проблема и н о й в о з м о ж н о с т и.

же становится, т. е. полностью укладывается в своем положении и в своей судьбе (жанровый, бытовой герой, большинство второстепенных персонажей романа), то избыток человечности может реализоваться в образе главного героя; всегда же этот избыток реализуется в формально-содержательной установке автора, в методах его видения и изображения человека*. Самая зона контакта с незавершенным настоящим и, следовательно, с будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собою. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования. Есть будущее, — и это будущее не может не касаться образа человека, не может не иметь в нем корней.

Эпическая цельность человека распадается в романе и по другим линиям: появляется существенный разнобой между внешним и внутренним человеком, в результате чего предметом опыта и изображения — первоначально в смеховом, фамильяризующем плане — становится субъективность человека; появляется специфический разнобой аспектов: человека для себя самого и человека в глазах других. Это распадение эпической (и трагической) целостности человека в романе в то же время сочетается с подготовкой новой сложной целостности его на более высокой ступени человеческого развития.

Наконец, человек приобретает в романе идеологическую и языковую инициативность, меняющую характер его образа (новый и высший тип индивидуализации образа). Уже на античной стадии становления романа появляются замечательные образы героев-идеологов: таков образ Сократа, таков образ смеющегося Эпикура в так называемом «Гиппократовом романе», таков глубоко романный образ Диогена в обширной диалогической лите-

* Человек до конца не воплотим в существующую социально-историческую плоть. Нет форм, которые могли бы до конца воплотить все его человеческие возможности и требования, в которых он мог бы исчерпать себя весь до последнего слова, как трагический или эпический герой, которые он мог бы наполнить до краев и в то же время не переплескиваться через края их. Всегда остается нереализованный избыток человечности, всегда остается нужда в будущем и необходимое место для этого будущего. Все существующие одежды тесны (и, следовательно, в какой-то мере комичны на человеке). Но эта избыточная невоплотимая человечность может реализоваться не в герое, а в авторской точке зрения (например, у Гоголя).

ратуре киников и в менипповой сатире (здесь он резко сближается с образом пародийной маски), таков, наконец, образ Мениппа у Лукиана. Герой романа, как правило, в той или иной степени идеолог.

Такова несколько абстрактная и грубоватая схема перестроения образа человека в романе.

Подведем некоторые итоги.

Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации — грандиозный переворот в творческом сознании человека. В европейском мире эта переориентация и разрушение старой иерархии времен получили существенно жанровое выражение на рубеже классической античности и эллинизма, в новом же мире — в эпоху позднего средневековья и Ренессанса. В эти эпохи закладываются основы романного жанра, хотя элементы его подготовлялись уже давно, а корни его уходят в фольклорную почву. Все остальные большие жанры в эти эпохи были уже давно готовыми, старыми, почти окостеневшими жанрами. Все они снизу доверху проникнуты старой иерархией времен. Роман же, как жанр, с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени. Абсолютное прошлое, предание, иерархическая дистанция не играли никакой роли в процессе его формирования, как жанра (они сыграли незначительную роль только в отдельные периоды развития романа, когда он подвергался некоторой эпизации, например, роман барокко); роман формировался именно в процессе разрушения эпической дистанции, в процессе смеховой фамильяризации мира и человека, снижения объекта художественного изображения до уровня неготовой и текучей современной действительности. Роман с самого начала строился не в далевом образе абсолютного прошлого, а в зоне непосредственного контакта с этой неготовой современностью. В основу его лег личный опыт и свободный творческий вымысел. Новый трезвый художественно-прозаический романный образ и новое, основанное на опыте, критическое научное понятие формировались рядом и одновременно. Роман, таким образом, с самого начала был сделан из другого теста, чем все остальные готовые жанры, он иной природы, с ним и в нем в известной мере родилось будущее всей литературы. Поэтому, родившись, он не мог стать просто жанром среди жанров и не мог строить своих взаимоотношений с ними в порядке мирного и гармонического сосуществования. В присутствии романа все жанры начинают звучать по-иному.

Началась длительная борьба за романизацию других жанров, за их вовлечение в зону контакта с незавершенной действительностью. Путь этой борьбы был сложен и извилист.

Романизация литературы вовсе не есть навязывание другим жанрам несвойственного им чужого жанрового канона. Ведь такого канона у романа вовсе и нет. Он по природе не каноничен. Это — сама пластичность. Это — вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и пересматривающий все свои сложившиеся формы жанр. Таким только и может быть жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся действительностью. Поэтому романизация других жанров не есть подчинение чуждым жанровым канонам; напротив, это есть их освобождение от всего того условного, омертвевшего, ходульного и нежизненного, что тормозит их собственное развитие, от всего того, что превращает их рядом с романом в какие-то стилизации отживших форм.

Положения сегодняшнего доклада я развивал в несколько отвлеченной форме. Я иллюстрировал их только некоторыми примерами из античного этапа становления романа. Мой выбор определяется тем, что у нас резко недооценивают значение этого этапа. Характерно, что в общеизвестной статье о романе в Литэнциклопедии античный роман упомянут только в придаточном предложении. Если и говорят об античном этапе романа, то имеют в виду, по традиции, только «греческий роман». Античный этап романа имеет громадное значение для правильного понимания природы этого жанра. Но на античной почве роман, действительно, не мог развить всех тех возможностей, которые раскрылись в новом мире. Мы отмечали, что в некоторых явлениях античности незавершенное настоящее начинает чувствовать себя ближе к будущему, чем к прошлому. Но на почве бесперспективности античного рабовладельческого строя этот процесс переориентации на реальное будущее не мог завершиться: ведь этого реального будущего не было. Впервые эта переориентация свершилась в эпоху Ренессанса. В эту эпоху настоящее, современность, впервые почувствовало себя не только незавершенным продолжением прошлого, но и неким новым и героическим началом. Воспринимать на уровне современности значило уже не только снижать, но и подымать в новую героическую сферу. Настоящее в эпоху Ренессанса впервые почувствовало себя со всею отчетливостью и осознанностью несравненно ближе и роднее будущему, чем прошлому.

Процесс становления романа не закончился. Он вступает в новую и замечательную фазу. В условиях классового общества на первый план неизбежно выступает процесс разложения старой эпической завершенности и целостности мира и человека. Этот процесс был необходим и глубоко продуктивен: он сопровождался необычайным усложнением и углублением мира, необычайным ростом человеческой требовательности, трезвости и критицизма. Но создание новой сложной и становящейся целостности, сохраняющей все завоеванные богатства этой требовательности и трезвости, в условиях классового общества невозможно. Эта задача выпадает уже на нашу долю. Роман и романный реализм вступили на новый социалистический этап своего становления.

ТЕЗИСЫ К ДОКЛАДУ М. М. БАХТИНА

«РОМАН, КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР»

1. Трудность теории романа как жанра, неудовлетворительное состояние ее разработки определяются тем, что роман — единственный неготовый еще, становящийся жанр европейской литературы. Жанровый шаблон романа еще не сложился, его жанровый костяк еще не затвердел и сохраняет исключительную, несравнимую с другими жанрами, пластичность. Поэтому теория романа, как становящегося жанра, требует особых методов разработки, отличающих ее от теории других, готовых жанров.

2. Как становящийся жанр, роман идет во главе литературного развития нового времени и является критическим жанром в отношении всех других жанров: он оказывает (особенно начиная со второй половины XVIII века) могучее влияние на их перестройку, содействует изменению их отношения к действительности и преодолению свойственной им, готовым жанрам, условности, манерности, языковой косности и т. п. Для XIX века характерен процесс «романизации» почти всех жанров литературы (не только поэмы и драмы, но и лирики). Взаимоотношения романа с другими жанрами с самого его возникновения очень далеки от мирного и замкнутого сосуществования, как это имеет место среди других жанров.

3. Как становящийся и максимально пластичный жанр, роман становится наиболее последовательным и радикальным выразителем реалистических тенденций в литературе. Роман первый из больших жанров сделал современную действительность, как такую, предметом серьезного изображения. Более того, он сделал именно современность (в существенном смысле) исходным пунктом и относительным центром ориентации в историческом времени, в отличие от высоких жанров (в особенности от эпопеи) с их категорией «абсолютного прошлого» (по терминологии Гёте и Шиллера) как источника всякой художественной существенности, ценности и завершенности. В результате такого радикального перемещения временно́го центра

источником литературы мог последовательно стать личный опыт и вырастающий на его основе свободный художественный вымысел, вместо предания, определявшего (с большей или меньшей условностью) материал и точку зрения высоких жанров. На основе этого в романе могли оформиться основные художественные методы реалистического постижения и изображения действительности.

4. Как становящийся жанр, роман определил и существенное обновление образа человека в литературе. В условиях романа преодолевается характерная для других жанров (особенно для эпоса и трагедии) завершенность и овнешненность человека, его полная исчерпанность судьбою и положением. Это приводит к перестройке всего образа человека, к изменению самых границ этого образа и его взаимоотношений с действительностью. Так, одной из ведущих тем романа становится тема неадекватности человеку его судьбы и положения с точки зрения возможностей и требований его человечности. Эта неадекватность, это несовпадение человека с самим собою, принимает в романе разнообразнейшие формы, определяющие в значительной степени типологию романного героя. Человек в романе наделяется идеологической инициативой, что также существенно перестраивает его образ (по сравнению с эпопеей). Предметом объективного изображения становится субъективность человека. Роман, наконец, подымается до образа становящегося человека (в сложных и противоречивых условиях становящейся действительности).

5. Все особенности романа, как становящегося жанра, — композиционнные, сюжетные, стилистические, — характеризуются исключительною пластичностью и должны рассматриваться не как твердые жанровые признаки, а как тенденции становления жанра, позволяющие угадывать более общие и глубокие тенденции развития всей литературы. Этим определяется исключительная важность разработки теории романа.

<Приложение. Заключительное слово М. М. Бахтина на обсуждении доклада «Роман, как литературный жанр» 24 марта 1941>

Председатель: Есть ли вопросы к докладчику? У меня будет вопрос такого характера: мне бы хотелось, чтобы прежде чем нам приступить к прениям, вы бы дали какую-либо формулировку того, что вы называете жанром, потому что в изложении обычно бывает так, что все называют одним и тем же именем разные понятия.

Тов. Бахтин: Конечно, я отказываюсь дать определение жанра. Когда я в данном контексте говорю, что роман есть становящийся жанр, то я имею в виду под жанром не ту или иную литературную норму построения целого. Жанр — это норма, но определяющая форму, структуру целого литературного произведения.

В более широком смысле можно, конечно, говорить о жанре в других областях, может быть, бытового жанра, жанра высказывания, — одним словом, жанр определяет форму целого, но определяет ее нормативно.

Раз уже зашел разговор о жанре, я отказываюсь от определения, но считаю, что проблема жанра, в высшей степени существенная, должна быть прорабатываема в связи с более серьезной проблемой так называемой композиционной стилистики.

Дело в том, что лингвистика останавливается, в сущности говоря, на сложном предложении. Эти периоды и абзацы ее не касаются, а уже строфа и проч. — здесь начинается новая область — оформление больших словесных масс — уже абзацев. Затем мы подходим к жанру, которому можно дать определение нейтрально лингвистическое, как формы целого высказывания, а затем уже специфическое литературное. Язык знает определенные устойчивые формы для различных членов, частей, предложений, также и литература знает формы, причем эти формы устойчивые, почти являются жанром. Но я это понятие жанра не раскрываю. Я говорю, что в то время как такая устойчивая форма есть, сложившаяся в виде устного содержания, роман, сложившийся в форме книжного существования, печатного книжного существования — такой формы примитивной не имеет, но имеет структуру, которая является основной линией его развития. Я пытался наметить три момента, три линии этой структуры.

<…>

Тов. Бахтин: Я согласен с тем, что, как я в самом начале своего доклада подчеркнул, что я, собственно говоря, рассматриваю ряд проблем, относящихся не к теории жанров, а к философии жанров.

Далее — относительно взаимоотношения романа и эпоса. Тут у меня доклад (я это также подчеркивал) охватывал, может быть, большие вопросы, и, возможно, не удалось получить достаточную четкость. Я имею в виду эпопею как совершенно реальный исторический жанр. Я имею в виду, прежде всего, Гомера в отношении античности, но не вовсе эпос вообще.

Роман также есть эпос. В эпический ряд входят и эпопея, и роман, и целый ряд других жанров, которые в одно время льнут к эпопее, в другое время — к роману. И вот я говорю только об этом завершении эпопеи как совершенно определенного явления, исторически до нас дошедшего. Я эту завершенность подчеркивал, ибо она, действительно, является основной чертой именно эпопеи.

Роман впервые приносит связь с незавершенной действительностью. Это основное положение. Эту завершенность эпопеи я не понимаю в отрицательном смысле, как мумифицирование и т. д. Илья Семенович понял, мне кажется, так, что часто противопоставление романа эпопее носило именно такой характер, что эпопею, мол, я осуждаю, а роман хорош.

Я брал эпопею только исторически. Что же касается завершенности этой эпопеи, я скажу, что более совершенного произведения, чем эпопея Гомера, я не знаю. Я ее страстный поклонник, знаю ее наизусть, и ни один роман и сотой доли не доставит мне такого наслаждения, как эта эпопея.

Ничего подобного роман еще не создал. Может быть, ему понадобится очень много времени, чтобы создать нечто подобное Гомеру.

Вы утверждаете, что, конечно, гомеровская эпопея это результат тысячелетий. Но это не предмет обсуждения. Эпопея — нечто очень значительное, очень богатое, а следовательно, противопоставляя роман эпопее, я не мумифицирую эпопею, утверждая, что она закончена.

Гомеровский эпос в тех чертах, которые я охарактеризовал, неповторим. Он даже не эпопея. Что касается до эпических моментов, скажем, до тех эпических явлений, которые мы находим в поэзии, скажем, Сулеймана Стальского, — это совершенно

другое. Они родились и сложились в ином мире. Они связаны с злободневностью, они сочетают некоторые черты эпичности и злободневности. Это совершенно другое.

Говорят, что мы должны создать новую эпопею. Это недоразумение. Эпопея — это нечто совершенно определенное. То, о чем мы говорим, — это эпопея будущего, это будет нечто совершенно иное. Когда мы говорим, что это есть возврат к эпопее, мы здесь в корне искажаем положение вещей. Это не возврат к эпопее, это новая стадия создания литературы, а вернее всего, это новая стадия романа. Это решение вопроса, который я поставил, — что мы должны перейти к новой целостности.

...Но целостности сложной, целостности иной, которая сохраняет то, что было после эпопеи Гомера. Таким образом, я не мумифицирую эпос, но говорю о новой форме эпопеи. Эпическая интонация всегда есть интонация прошлого, это интонация о далеких началах, о предках, о прошлом.

Теперь относительно сюжетного момента. Я считаю, что эпопею читать — это страшно трудное дело, не с точки зрения языка, а трудно схватить установку, понять. Наше восприятие воспитано на иной исторической зоне, и мы с этой исторической зоны понимаем зону прошлых имен. Мой доклад по замыслу стремился быть историчным, мне важно было вскрыть то своеобразие зоны, которое сейчас даже трудно представить.

Теперь — возражения Арона Шефтелевича Гурштейна о завершенности литературы, что я беру эпопею в ее завершенном виде, а роман — в становлении. Но беда в том, что эпопея дана только в завершенном виде, а роман является становлением в наших глазах.

Я возьму интересный пример из нашей лингвистики. Представьте себе, что на наших глазах складывается язык, мы не находим становящегося языка. Если бы это было так, то я не знаю, на каком же языке мы с вами говорили бы, наш сегодняшний язык был бы совершенно другой. У нас, к счастью, этого нет. Мы не можем себе представить становление языка при полном развитии исторического дня. Язык — богом данный, а тут романный жанр, это своего рода форма. И вот в то время как все другие жанры мы видим готовыми, роман как раз становится, и в этом исключительная ценность его как объекта изучения. Но, конечно, мне в своем докладе сегодня не удалось всего сделать. Я не отмахивался от того, чтобы взять становление эпопей, но эпизация современности, т. е. восприятие современности в духе прошло-

го, — это не яйцо и курица. Вопрос о происхождении эпопеи напоминает спор о том, что было раньше — курица или яйцо. Мы имеем дело с готовой курицей и яйцом.

Я ограничил горизонт исключительно европейской литературой, т. е. восточной литературы не касался. Библия ставит вопрос романа очень интересно. У нас есть замечательно интересные образцы в египетской литературе, в ассиро-вавилонской литературе. Библия оказывала существенное влияние на европейские образцы, как и на многое из восточной литературы. Я не специалист, это требует более глубокого изучения...

Отсюда-де так, что в Библии роман не связан вовсе с смеховым началом, например, в «Книге Руфи», — это верно. Но те элементы романа, которые есть в Библии, это совершенно иное. Это культура стареющая, это не начало романа.

Когда я говорю о смеховом моменте, я опять-таки имел в виду именно исторический момент, как этап. Это не значит, что роман навсегда останется связанным со смехом, роман может быть абсолютно серьезным. Эпический тон, как у Гомера, в романе невозможен.

Вы указываете на «Анну Каренину», но она отлично укладывается в мою схему.

Смеховое начало сыграло свою роль и перестало быть нужным, но элементы, которые оно дало роману, вы найдете всюду, и в той же «Анне Карениной».

Вы проводили очень большой анализ в отношении и западноевропейского романа, в отношении «народных масок», и, в частности, у Толстого, в ряде его романов, и особенно в «Анне Карениной», я нашел очень многое. В установке Левина ясно прощупывается основа — «дурак, непонимающий» — народная маска. Левин на заседании Городской Думы, когда все говорят не о том, — это замечательная фольклорная сцена. Левин во время выборов предводителя дворянства, история с шарами — это замечательный фольклор.

Возьмите толстовские статьи о Шекспире, о театре, — что это такое, как не установка фольклорного непонимающего, дурачка.

Я в любом романе найду более глубокие следы исторической роли, которую в тысячелетиях сыграл и проводил смех.

Я сегодня взял пример из античности вовсе не потому, что она мне близка. Я специалист не столько по античному роману, сколько по эпохе Возрождения, — здесь все эти элементы еще более ярки, — но этот материал для меня является более разработанным

и более свежим. Там мы найдем ту же смеховую стадию. Я это покажу на основании любого романа.

Возьмем роман-эпопею «Война и мир» — Пьер Безухов — разве не прощупывается здесь та же структура человека, глядящего на мир непонимающими глазами, — в сцене Бородинского боя и т. д.

Таким образом, эта новая установка, которую я попытался показать в ее рождении, — может быть неудовлетворительно, — она очень многое мне объясняет в самых конкретных явлениях европейского романа — теперь роман есть продолжение эпоса.

Если мы возьмем эпос как определение литературного рода — эпос, рассказ, повествование, — то эпопея и роман лежат, конечно, в пределах эпоса, рассказа, повествования. Но здесь роман является не продолжением в том смысле, что окончилась эпопея, начался роман, а на смену эпопее пришел роман. Эпопея началась... конечно, все это в пределах эпоса. Это, безусловно, новое, что должно быть включено.

Теперь относительно того, что выпадают многие звенья из моей исторической концепции. Безусловно. Я даже исторической концепции не давал, я давал чисто философскую концепцию. Она глубоко исторична.

Я не беру жанр как то, что может разрождаться и умереть. Больше того. Я говорю, что присутствуют очень многие жанры. Но они умрут, а жанр как явление — более длительный в истории. Поэтому я стремился сделать проблему жанра чисто исторической, показать, как она рождается. Я считаю, что роман — это клад для теоретика жанров, так же как для лингвиста кладом явилось бы рождение языка. Историческая концепция развития романа у меня есть, но я не стремился вам ее сегодня дать.

По поводу «Анны Карениной» я указывал. На каждом историческом этапе у меня есть увязка, но эта сторона романа у меня, безусловно, осталась непоказанной.

Далее — что я не вышел за границы романа. Я считаю, что роман тем и интересен, что это жанр, по которому можно гадать о судьбах литературы. Если взять прошлое, то тут могут быть интересные факты и наблюдения. И вот то, что я вначале сказал, правда, сказал в одной фразе, с точки зрения историка литературы мне представляется в двух совершенно разных линиях: с одной стороны, жизнь жанров, которые я определяю как приспособление, а с другой стороны — жизнь жанров как творчества. Показ драмы представляется показом жизни жанра, который я определяю как

приспособление. Таким замечательным примером жанра как приспособления была неоклассическая драма, изумительная, но в то же время я не могу [не] признать, что Расин есть какой-то этап приспособления старого жанра. В отношении романа мы это [не] найдем. По-моему, история литературы это скрывает. В мой доклад я не мог этого вложить, но пафос моего доклада был именно в этом различении.

Теперь возражения т. Соколова. Его возражение, что доклад неисторичен, — совершенно верно. Я этого дать не мог, и я, собственно говоря, к этому и не стремился. Я противопоставлял роман эпопее, потому что они определяются общеродовым признаком...

Это внутри эпоса — только. Конечно, очень было бы интересно сопоставление романа и драмы и т. д. Это, безусловно, пролило бы свет на многое, и кое-что в этом направлении у меня сделано.

Вы сказали, что роман есть драматизация эпоса или эпопеи. Последнее абсолютно неверно. Я бы сказал иначе: если мы строго кинетически подойдем к проблеме того же романа, как его определяла, между прочим, античность — рассказанная драма, — элемент диалога — драматический и недраматический и в античном мире, и в новые времена имел громадное значение.

Возьмите все промежуточные явления, которые, сейчас особенно, исследователи пытаются вводить в роман, — риторика, скажем, — чем она занималась? — Пересказыванием драмы... — классическая фигура не то ритора, не то романиста. Он брал трагедию и рассказывал ее. Таким образом, роман, скорее, есть рассказанная драма. Если говорить так, это и верно, но на самом деле это более тонко и сложно. Если заняться этим вплотную, это пролило бы свет на то, что я говорил, но я это оставил вне своего доклада.

Что сюжетность в драме рождается раньше, чем в романе, этого я исторически не подтвердил, но в трагедии, например, этой сюжетности нет.

Эдип убил своего отца и женился на своей матери — ни для кого из зрителей это не являлось неожиданностью. В этом глубочайшая сила трагедии. Если в конце окажется, как в томе Жанси [Эжена Сю], — кто настоящий отец, — это будет роман, — на этом можно противопоставить «Эдипа» — этим романам, где неизвестно, где отец, где сын, и где весь эффект в неожиданной развязке. Поэтому в драме этот элемент появился более поздно.

Более того, я считаю, что там, где в драме этот элемент неожиданной развязки чисто романного типа выдвигается на первый план, это не драма, а драматическая халтура низкого качества, потому что даже в драматизированном романе Ибсена и т. д. дело не в фабулической развязке. Это не настоящая драма, настолько драма романизована быть не может, потому что она связана особенностями жанра.

В этом отношении возражение не представляется мне обоснованным. Вы только возражаете, но примеров вы не привели.

О процессе эпизации романа — я говорил только о романизации отдельных жанров. Разумеется, вообще историко-литературная жизнь жанра очень сложна. Я не утверждал, но подчеркнул в своем докладе, что дело не в влиянии на другие жанры, не об этом речь, но о действии общей силы. Более того — потому-то и получается романизация, что роман приходит позднее драмы. И драма может прийти к романизации совершенно независимо от романа.

Нас в общем становлении литературы глубоко интересует изучение романа. Я упростил развитие, оно очень сложно — жанры, их взаимодействие, влияние и прочее.

Конечно, моя работа не закончена, не завершена, с этим я совершенно согласен.

Больше всего я занимался романом Возрождения, это моя основная специальность.

Роман XVIII–XIX вв. в эту схему вполне укладывается, но я этого не мог сделать.

Теперь остановлюсь на возражениях М. А. Рыбниковой о связи с фольклором. Я говорил о смеховых корнях романа в фольклоре. Источником эпопеи, как и вообще всей литературы, является фольклор. Но между эпопеей и безыскусственным народным певцом разница такая, какая существует между скоморохом, который передразнивал птичьи голоса, и между «Анной Карениной» и, скажем, Достоевским. Я сомневаюсь, что между ними меньше дистанция, чем, скажем, между Гомером и первобытным певцом.

Теперь о личном творчестве и коллективном творчестве. Эпопея — это не есть коллективное творчество.

(**Вопрос:** Почему певец только первобытный, почему фольклор — это подражание птичьим голосам?)

Я взял от фольклора смехового, передразнивающего, а не от того, от чего идет эпопея. Нельзя не приписывать непосредствен-

ной связи с фольклором. Она есть, но этот жанр высоко специализированный, это творчество специалиста школы очень сильной, очень древней, с громадными традициями и т. д.

(**С места:** Но вообще это фольклор.)

Я этого не отрицаю. Может быть, я не так понял вас, во всяком случае фольклорный корень романа я взял. В частности, это смеховой корень.

Теперь возражения Леониду Ивановичу.

(**Тов. Тимофеев:** Мне, собственно, вы ответили.)

Основной тезис моего доклада был — переориентировать. Что такое роман и рассказ — описать ровно ничего не стоит. Но что стоят эти описания? Если мы подойдем к этому не от описательности, не с точки зрения нормативной школьной дисциплины для воспитания учителя и автора, а с точки зрения философской и исторической, что оно даст для подлинного исторического проникновения, в процессе связи литературы с языком...

Мы сразу увидим какой-то чрезвычайно мелкий масштаб. Вот как раз его я и хотел преодолеть, т. е. преодолеть — это, конечно, громко сказано, преодолеть я не в силах это, но я хотел именно переориентировать на роман проблему жанра. Нет ничего легче, как описать готовые жанры и их различия, но вот различие между романом и рассказом в XIX веке и рассказом и романом в поздней античности — это большая вещь.

В позднем средневековье рассказы — это эмбрион романа, и элементарный рассказ нашего времени — это и то и другое. Рассказ античности — это опять-таки нечто новое, но это может быть продуктом эпоса и может быть, опять-таки, эмбрионом романного жанра.

Всегда можно назвать романы, построенные совершенно одинаково, как две капли воды, как рассказ. Жанр категории как раз очень часто изменяет нам там, где для историка раскрываются самые интересные элементы.

Леонид Иванович правильно отметил, что я хотел взять философскую основу жанра и внес настолько мало исторически конкретного материала, что может показаться, что мой доклад больше касается истории культуры, чем литературы. Но тут вина падает не столько на мою концепцию, сколько на мои слабые силы, на неумение построить доклад. Однако я хотел раскрыть, и установка у меня самая положительная в этом смысле, очень специфическая установка.

Проблема зон в литературоведении очень продуктивна, и именно с точки зрения спецификаторства и с точки зрения мелких проблем теории жанров это может внести много полезного и существенного.

В своем докладе сегодня я не сумел показать это в должной мере.

Относительно того, что у меня это пока только рекогносцировка, а что армии мои пока еще не вышли в поле, — я с этим определением согласен — это рекогносцировка, и отдаленная.

По возражениям я вижу, что мой доклад оставил впечатление незавершенного. Я вижу, что мне не удалось сделать то, что я хотел, т. е. показать романное противоречие между замыслом и субъективным проявлением. Хотел одного, вышло другое.

Я чрезвычайно благодарен всем участникам сегодняшнего обсуждения. Боюсь, что своими ответами, скорее подтверждающими мою концепцию, я не удовлетворил аудиторию. Прошу извинения, может быть, я недостаточно вник в материал и времени было недостаточно, но я лично из этого обсуждения очень много получил; хотя я и не согласился с многими положениями, но мне стало ясно, чего не хватает в моем докладе. Он предстал передо мной в новом свете — роман для себя, с точки зрения другого. Я до того видел свой доклад только для себя и сегодня впервые увидел его — для другого. Он теперь для меня совершенно иной, я его теперь сделаю совершенно иначе и продумаю во многом. В этом отношении я очень благодарен своим оппонентам.

Тов. Тимофеев: Поблагодарим докладчика за доклад и выразим надежду, что в дальнейшем он даст нам более полную и ясную картину в том плане, о котором здесь сегодня говорили.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ РОМАНА

Первую вступительную (теоретическую) лекцию по истории романа А. Н. Веселовский озаглавил вопросом: «Теория или история романа?» Этот вопрос остался и для меня: это и не теория жанра в обычном смысле и не история его в обычном смысле, хотя моя концепция довольно существенно отличается от концепции Веселовского (не столько по методу, сколько по материалу).

Проблемы шире теории романа, они в значительной части являются очень существенными общелитературоведческими проблемами, касающимися всех жанров, но раскрывающимися со всей ясностью и принципиальностью именно на жанре романа. Меня менее всего интересует канон жанра (да его и нет у романа).

Роман перестроил литературное мышление Европы. Литература, литературный образ, литературное слово перестали быть тем, чем они были до господства романа. Но теория литературы осталась прежней (Аристотель — Гораций — Буало...). Роман должен перестроить и теоретическое мышление о литературе. Самая модель мира, человека, слова у романа иная. Иной является самая основа построения образа.

Я придаю в вопросах жанра очень мало значения (меньше, чем Веселовский) индивидуальной, личной, узко-сознательной инициативе, направлениям, сменяющимся — кратковременным политически и идеологически — формам и течениям. Все эти обертоны ничего не объяснят нам в истории и теории жанров, — почти так же мало, как и в истории форм языка. Необходимо очень широкое историческое поле для наблюдения, но одновременно и очень тщательный анализ структуры явлений, проникающий в большую глубину их.

Классические и неклассические жанры. Роман вобрал эти последние в себя и стал их средоточием и полным выразителем в большой литературе. Он и рождается и питается внеофициальными жанрами вне большой литературы и внеофициальными (фамильярными) пластами языка.

Формы незавершенного бытия. Современность и зона контакта. Многоязычие как предпосылка жанра. Переоценка античной стадии развития романа. Если не выдвигать на первый план композиционно-сюжетную сторону романа, а особенности построения образа и специфическое романное слово, то античная стадия получает исключительное значение. Оживление философско-диалогического романа эллинистической эпохи у Достоевского. Ведь именно здесь рождается «идея, ставшая персонажем» (образы Сократа, Диогена, Мениппа, Демокрита). Здесь складывается романная концепция мира и специфический романный тип философского мышления. *Здесь складывается и построение образа в зоне контакта с незавершенной современностью* (т. е. *специфически романная зона*) и основные формы фамильяризации мира. Но композиционная схема романа складывалась почти независимо от этих основных элементов (греческий роман). Правда, и греческий роман связан с сатурналиями и миром неофициальных форм, с одной стороны, и с философским (выродившимся в риторических школах второй софистики) диалогом — с другой.

Проблема композиционно-сюжетного костяка романа. Организация его как *испытания* (героя-идеолога или юридическое испытание верности). *Сочетание элементов античной стадии в «Климентинах».*

Кельтская фантастика и специфическая организация образа мира (и в частности пространства) в средневековом романе. Идея испытания и организация авантюры («авентуры»[1]). Различие между романом и эпосом на средневековой стадии его развития.

Роман эпохи Возрождения. Его разновидности. Проблема новых языков (их не эпическое, а романное беспиететное и не-

[1] Различать термины «авантюра» и «авентура» предлагал в своей «Теории романа» Б. А. Грифцов: «Несомненно словом “авантюра”, а особенно словом “авантюрист, aventurier, avventuriero” современные люди обозначают поиски и искателя счастливой судьбы, удачи всяческими средствами. Между тем первоначально слово “авентура” означало: странное происшествие, причинно необъяснимое событие, нечто чудесное, внезапное, немотивированное. <...> Роман приключений, именуемый авантюрным, строится на энергическом характере. Роман авентурный — на неожиданности происшествий» (*Грифцов Б. А.* Теория романа. М.: ГАХН, 1927, с. 59–60. Подробный конспект этой книги хранится в АБ, причем строки об «авентуре» зафиксированы полностью).

иерархическое развитие; отсюда и специфичность европейского литературно-языкового сознания).

Процесс официализации романа в новое время и параллельный процесс романизации остальных жанров. Равнодействующие этого процесса. Прослеживание основных линий нового романа.

Разрыв между панегириком и сатирой в официальной (большой) литературе.

Последовательное сужение романного кругозора (в натурализме). Новое его расширение у Достоевского.

Проблема слова. Построение работы. Вступительная глава (постановка проблемы): время, слово, образ человека и пр. Затем по стадиям (начиная с античной).

Романист не исходит из готового и авторитетного языка: он не дан, а задан, это — блуждание по языкам в его поисках. Условные языки (аттицизм эллинистической эпохи). Проблема типов литературных языков. Типы взаимоотношений литературного языка с внелитературными в различные эпохи. Самоуспокоенность его или самоупразднение, самоотмена (система пародирований). В других жанрах самый этот процесс не может найти своего выражения (только его результаты).

Двуголосое слово нигде, кроме романа, не может быть основой стиля и образа. Элементы незавершенности, двусмысленности и двутонности во внелитературных (неофициальных) языках. Условная завершенность и ценностная стабильность (однотонность) литературного языка. Отношение к этому проблемы поэтической лексики (варваризмы, прозаизмы, вульгаризмы и пр.). Они предполагают наличие авторитетного и готового литературного языка.

Специфика настоящего времени. Оценка времени в фольклоре, мифе, в древнейших исторических философемах. Легенды о пяти веках. Психология переживания времени. Героизация и настоящее. Настоящее как ценностная и иерархическая категория. Высшие власти как представители прошлого, «отцы». Ощущение времени, лежащее в основе литературного сознания, создавшего древнейшие жанры и формы образов, их иерархический тон и высоту. Как пробивалось настоящее время в литературу и в каких специфических категориях оно могло войти в нее. В пространстве настоящее время локализовано в зоне контакта, а не в далевом образе. Оно близко, оно — свой брат. Это — зона фамильярного контакта: современники («Онегин, добрый мой приятель...», «Пою приятеля младого...», фамильярная

формула знакомства; подчеркивается возможный фамильярный контакт). Важно такое же перемещение универсальной философской мысли в зону современности и фамильярного контакта (из зоны «начал» в зону сократических понятий и принципов) и — формально — в зону диалога. Жанр сократического диалога приобретает исключительно важное историко-литературное значение. Философская идея, ставшая персонажем-современником и перемещенная в зону фамильярного контакта. Это — громадный переворот в сфере литературного сознания. Философская мысль стала романной (секуляризовалась и утратила связь с властью, перестала быть властной силой, появилась категория непосредственной, психологической профанной убедительности, категория профанного «мировоззрения»). Важно, что этот новый облик философской идеи органически связан с определенными временными и пространственными формами организации образа. Незнание и искание, незнающий и ищущий — принципиально новая форма человека-героя. Но важна не отвлеченно-идеологическая (философская) сторона этого, а конкретная форма литературно-художественного видения и организации образа, литературно-художественная модель человека и мира, определяющие новые жанровые формы.

Жанры в античном мире и жанры в новой Европе. Новые жанры не были каноничными в античном смысле.

Материал эпоса и его развитие (народные песни, циклизация и т. п.) и художественно-творческий жанр эпопеи.

«Ахилл знает себя оскорбленным в глазах других» (А. Н. Веселовский). К проблеме эпического сознания. Особая роль внешности и другого в эпосе. Принцип овнешнения. Единая точка зрения, нейтральная к внешнему и внутреннему. Нет расхождения и борьбы между точками зрения.

«Нераздельность индивидуальной и народной души у гомеровского человека».

Современники эпического певца «οἷοι νῦν εἰσι». Это «νῦν» совсем особый мир, не могущий соприкоснуться с полем эпического изображения. Дистанция. Их не нужно убеждать и с ними не приходится спорить. И само произведение (как дело) не лежит в одной плоскости с изображенными делами (нет контакта с незавершенной современностью). Полнота и завершенность эпического целого.

Роль личного начала в лирике и в драме. В драме (те же сюжеты) интерес не столько на событии, сколько на участии в нем личностей, на их мотивах, побуждениях, внутренней борьбе.

«...Драма ... с точки зрения содержания является продуктом р а з н о г л а с и я эпоса под влиянием личной мысли» (12).

«Эсхил, Софокл и Еврипид выразили свое лирическое понимание древних сюжетов мифа» (12).

Мир простых смертных, откуда комедия почерпает несложные мотивы своего смеха.

Эрдманнсдёрффер о «периоде греческой новеллы». Сферы личной жизни.

Л и ч н о е пространство (многонациональный широкий мир или идиллический укромный уголок) и пространство коллективное (народное, национальное).

Роль рассказчика в эпопее и романе (Кэте Фридеманн). Углубление проблемы п о з и ц и и р а с с к а з ч и к а, его точки зрения (позиция «третьего», внутренняя диалогизация и проч.). Д и а л о г и ч н о с т ь п о н и м а н и я.

Проблема сознательной фикции, вымысла. Начать с вымысла и м е н. Принципиальность проблемы (это вовсе не нечто само собой разумеющееся; философское изумление перед всем «само собой разумеющимся»).

Непонимающий и н е п о н и м а н и е (незнание) как существенная категория романной образности. «Охотник» Диона Хризостома. Мир с точки зрения непонимающего. В эпосе и высоких жанрах эта категория непонимания совершенно невозможна. Это — специфически романная категория.

Овнешнение и овеществление человека в его художественном образе. Завершенный и з а к р ы т ы й (умерщвляющий) образ. З а о ч н ы й образ (герою последнего слова не предоставляется). Достоевский дает право своему герою свободно оспаривать и дискутировать любое его определение от автора (от другого), осознавать изнутри любую завершающую извне категорию. Последняя незавершимая инстанция в человеке (его свобода, возможность абсолютного перерождения-преображения). Последнее слово принадлежит не автору, а герою, и оно не подсказано автором (они остаются с о б е с е д у ю щ и м и). Древняя диалогическая основа романного образа.

Позиция Достоевского и позиция Толстого в отношении самосознания героя (позиция т р е т ь е г о). Проблема обоснования этой позиции.

Сочетание греческого романа и апокрифа, проблемности и авантюры.

Варлаам и Иоасаф. Мир как предмет неприятия. Испытание — искушение миром. Фаустовская тема на античной стадии. Различные варианты романа испытания (в том числе агиографические варианты). Проблема искушения. Разные судьбы братьев или сестер, разлуки, потери и узнания. Проблема испытания мира в «Александрии».

Категория непонимания в стилистическом выражении (непонимание общепринятого условного языка, литературного языка и др.).

Связь с незавершенной современностью. Дурак-мудрец (Маркольф и др.) как тип неофициальной мудрости. Важность этого типа и его язык.

Приложение

РОМАН

Элементы романа в античности. Они вовсе не исчерпываются «позднегреческим романом» (хотя и его значение преуменьшается). Мениппова сатира, утопические романы. Жанр сократических диалогов (роман — сократический диалог нашего времени) и др. Новоаттическая комедия с ее типами.

Особое значение христианской литературы (особенно агиографической). «Не от мира сего». Образ человека-христианина, порывающего все сословные, имущественные связи. Алексей — человек Божий. Монах, получающий другое имя (гражданская смерть). «Исповедь» Августина. Образ положительного человека в последующей литературе. Образ женщины-героини, образ революционера, рождающегося заново («Овод» у Войнич). Целая линия европейского романа пронизана агиографической концепцией мира, быта, человека (Сю, Рокамболь, отчасти Бальзак).

Особая тема — роман и сложные формы музыки (полифонической и симфонической). Эпос, лирика и драма связаны с примитивной песенной стихией и с музыкой движения (танца). Роман нельзя сплясать. Поэму пляшут.

Стихийные бедствия, освобождающие человека от обычных социальных, иерархических связей, обнажающих человека в человеке: тема чумы и войны у Фукидида, тема чумы в литературе нового времени (Боккаччо, Ленгленд и др.). Тема болезни у Т. Манна и др. Те же функции несет карнавальная стихия. Сочетание болезни и карнавала у Боккаччо, в «Волшебной горе» Т. Манна и др.

Линия рыцарского романа. Конфликт между рыцарским и человеческим у Кретьена де Труа, у Эшенбаха и др.

Конфликт любви и феодального служения в «Тристане».

Конфликт между истинной человечностью (открытой ранее) и частной жизнью (как неполной и ущербной) в романе нового времени (с «Дон Кихота»).

«Сатирикон», «Золотой осел» и их линия в развитии романа.

«Золотой осел» и подсматривание частной жизни. Альковная линия романа. Проблема позиции автора. Недооценка «Золотого осла».

Роман и автобиография (жизненный путь) от «Апологии Сократа».

Мало иметь частную жизнь как факт, гораздо важнее иметь ее новое осмысление (здесь начинается литература), проблему частной жизни. Она должна удивить, перестать быть чем-то само собой разумеющимся. Образ Сократа как первый образ прозаического романного героя. Философский роман о Сократе (Пир, Критон, Апология и т. д.). Здесь рождается романное содержание (романный человек, романное осмысление), но еще не рождается жанровая форма (только ее элементы). Сократ — положительный герой, но совсем неэпический.

О странствиях в средние века. Процент странствующих был выше, чем в последующие периоды. Жонглеры, рыцари, паломники по профессии, подмастерья, монахи, шуты и т. п. Странствовала как раз народно-творческая среда. Бедье <?> и др. Крестовые походы. Скорее в позднее средневековье начинается закрепление (рост оседлости). Странствующие проповедники, гонимые еретики и религиозные эмигранты (евреи, мавры, трубадуры после разорения Прованса в результате альбигойских войн). Сожженные деревни во время непрерывных феодальных войн, эпидемии и голод.

В эпоху Возрождения на смену средневековых странствий приходят путешествия совершенно иного типа (Буркхардт; морской бродяга, экзотика, Эльдорадо и т. п.).

Карнавальный дух странствий и отчасти путешествий.

Рыцарский роман — роман странствий и скитаний.

Стр. 56. Амбивалентность образа Тиля. Слияние хвалы и брани.

В образе Сократа сочетается высокое (но особое, новое, не в эпическом и не в трагическом стиле) и низкое (не в стиле разнородных жанров античной комики).

Варроновы сатиры.

Новелла об эфесской матроне. Образ смеющегося Мениппа у Лукиана. Линия диалогов в загробном царстве.

Определить понятие частной жизни. Изучение глубин человеческой природы («человековедение»). Сократ — герой-идеолог. Он «изучает не деревья в лесу, а людей в городах».

Новым является не столько самый жанр романа, сколько его чрезмерно увеличившийся удельный вес в литературе нового времени.

Стр. 67 — амбивалентность.

Символично, что название жанра «роман» первоначально было названием языка. Действительно, роман определяется прежде всего нахождением нового языкового ключа к действительности. Появление многоязычия и конец авторитарной стадии литературных языков-стилей. Если античный роман мы определяем как продукт разложения, то с тем же правом мы должны применить это определение и к роману Возрождения. Крушение авторитарного и священного языков. Постоянно обновляющаяся языковая критичность и самокритичность романа. Язык становится предметом критического изображения.

Элемент вымысла как конститутивный для романа.

Общая народная диалогическая культура (диалогическая форма сознания) греков, подготовившая жанр сократического диалога. Она связана, конечно, со специфическими условиями афинского демократического полиса, но дело в самом характере этой культуры. Эти вопросы еще очень мало изучены.

Проблема многоязычного сознания как предпосылки романа (или романной прозы). Языки вышли из своих гнезд, утратили свою авторитарную предметно-стилистическую закрепленность. Свободная перемена языков (сюда входит и использование языков как масок) и непрямое говорение на всех языках (своеобразное освобождение себя от языка). Преодоление языковой святости, профанность языка.

Эту профанацию языка мы находим и в сократических диалогах, и в менипповой сатире, и в многообразных карнавальных жанрах. Профанным языком (в противопоставлении латинскому) были романские языки «романа». Фамильярность как высшая степень профанности. Фамильярность как конститутивный момент романа («Онегин, добрый мой приятель...»).

Профанное слово не имеет исполнителя (рапсода в жреческом одеянии с венком и жезлом). Его читают глазами или воспроизводят подражательно (передразнивают как мимы).

Многотонность романа.

Стр. 20 (III г.). Характерные для романа полемика и самокритичность. Принципы и образы будут критически соотнесены (Стерн) и т. п.

«Это не роман, — это правда» — постоянный корректив действительности, постоянная борьба с условностью и вымыслом.

Смена, метаморфоза — один из древних и важнейших мотивов карнавальной культуры античности и средневековья.

Стр. 139. Эпизоды из «Тиля» (зад и наследство с испражнениями) — те же карнавальные мотивы, которые мы находим гораздо ранее (роман <*1 нрзб.*>, притом в той же функции, в том же осмыслении).

О птице, которая не имея памяти, каждое утро встрепенувшись рождается заново. В каждую эпоху (культурно-исторический мир и мирок) человек рождается заново. Для эллина человечество начинается с него. Человечество меняется, но не рождается заново.

Для цитолога клетка и ее история важнее целого сложного организма. Да ведь бывают и одноклеточные организмы. Изучение истории мотивов (в компаративизме) очень важно и имеет огромное эвристическое значение.

В самих профанирующих жанрах рождается и новая серьезность, новое священное (маны). Ведь в настоящее время все высокие жанры ороманены.

Нет твердого романного жанра, существует романная проза, на которой возникают весьма разнородные и свободные жанровые образования (жанровые разновидности или линии романа).

Речевые жанры обнаруживают поразительное сходство во все эпохи (и, вероятно, у всех народов).

Самое важное — целостный живой человек (целостное индивидуально-неповторимое произведение искусства), но очень важны и гистологические срезы патологической анатомии (история отдельных мотивов).

Сейчас, может быть, следует ждать существенных открытий не от анализа целых произведений, как единственной реальности искусства (мода последних десятилетий), но от глубокого проникновения в элементы, в мотивы, в микромир искусства.

Влияние писателя и влияние жанра. Например, влияние жанра романтической поэмы и влияние поэм Байрона, жанры многопланного исторического романа и влияние Вальтера Скотта.

В преддверии романа находится не только плут, но и шут и дурак.

«Климентины» и «Гиппократов роман» (герой-идеолог Демокрит). Народные книги о Фаусте, о шильдбюргерах.

Хронотопы романа: римские таверны, палубы кораблей, средневековые постоялые дворы, кабачки, почтовые станции, вагоны

железной дороги и т. п., места встреч героев «на пути». Хронотоп пути.

Недостаточно освещена роль диалогов эпохи Возрождения.

Переакцентуация как явление одинаково характерное как для языка (всякое употребление слова есть его переакцентуация), так и для литературы (каждое новое произведение есть переакцентуация жанра и мотивов), т. е. для всякого знака, всякого символа.

Синонимизм (например, сократические диалоги и современный роман) и омонимизм (например, греческий роман и любовно-авантюрные романы нового времени).

Пародийность и полемизм, свойственные природе романа.

Пародия на жанр выходит за пределы данного жанра и тяготеет к романной стихии. Пародия на эпопею уже не эпопея, пародия на сонет (в «Дон Кихоте») уже не сонет.

Стр. 201 о Санчо. Парный образ как распадение двутелого: лицо и зад, голова и чрево и т.п., диалог парных героев.

Стр. 203 о бессмертном звучании Дон Кихота. Перифраза слов Маркса. При разнице истоков («конкретно-исторического смысла») общность бессмертного звучания, созвучия (сократический диалог и современный роман. Мениппова сатира у Достоевского и т. п.).

Как же назвать рыцарский и пасторальные эпосы? Не антироманами ли (поскольку «антироман» Сореля называть именно романом). Но могут ли быть антижанры (не есть ли это противоречие (оппозиция) внутри одного жанра).

Стр. 209 — открытие высокого в низком.

Стр. 232. «История рождения» и «непреходящая ценность своеобразной концепции» (дело идет о «Фаусте»).

Внутренняя логика жанра, позволяющая делать независимые друг от друга одинаковые открытия его в разные эпохи и в разных условиях. Важен толчок, а за «а» пойдет «в».

Что такое это переосмысление (или переакцентуация) старого фабульного и образного материала (стр. 234).

Личность перед выбором пути жизни и пути мировоззрения. Крушение старого мировоззрения (авторитарности) в Греции в эпоху софистики, в александрийскую эпоху, на рубеже римской империи, на рубеже христианства и т. п. Всюду здесь и рубежи языков. Всюду здесь и рождение новой человечности (обветшалые маски старой человечности).

Книга Иова (вообще библия). Романные элементы у Гесиода (частная жизнь в железном веке, борьба за существование).

Стр. 284–285 борьба и самосохранение своей «живой души».

Элементы пародии на агиографию в «Житии» Аввакума.

Два разных вопроса: 1) что такое романный жанр, 2) почему этот жанр, возникший (во всяком случае в своем зародыше и даже в зародышах своих будущих разновидностей) еще на Древнем Востоке и затем (отчасти независимо) возродился (или снова родился) в античном мире, стал «эпосом нового времени».

Став ц е н т р а л ь н ы м (ведущим) жанром нового времени, он достиг, конечно, огромного развития и дифференциации (на разнообразные разновидности) и раскрыл все <?> заложенные в нем возможности. Но ведь отсюда вовсе на следует, что и родиться он мог только в н о в о е время (ведь эпос как род существовал же раньше, как и другие роды и жанры, резко изменившиеся в новое время; между драмой Островского и трагедией Эсхила, может быть, больший разрыв, чем между «Одиссеей» и современным романом, и неизмеримо больший, чем между античным романом и романом современным).

Вы даете замечательную характеристику одной из линий романного жанра (объединяющей несколько разновидностей), но не романный жанр как таковой.

Ссылка на Лихачева. Официальные положения (монаха, князя, боярина, царя, епископа), поглощающие личность человека. Но мы находим такое поглощение и растворение человека в положении только в определенный момент средневековья (в самой реальной жизни оно никогда не было полным). Но в раннехристианской литературе (в житийной) на первый план выдвинут именно разрыв с официальным положением в языческом мире. А новое «положение» монаха, епископа и т. п. еще только формировалось. Раскрывалось освобождение человека, его деклассация. См. характеристики епископов («ангелов») в Апокалипсисе... Но не успело положение монаха или епископа затвердеть, как уже начинается сдирание этой маски с ч е л о в е к а (уже в сатирической околоцерковной литературе XII в.) и очеловечивание монаха, короля и т. п.

Нельзя брать в средневековой литературе только ее официальную линию, да еще в ее русском тупо-авторитарном варианте.

Раскрыть глубже понятие ч а с т н о й жизни. Разрушение и родовых и феодальных связей. Оно в сущности всегда относительно.

Ч а с т н о е бытие рождается т о л ь к о в эпоху Возрождения и тогда уж порождает впервые и роман. Строго юридически по-

нятие частного человека, частного дела, частных отношений, т. е. человека, не представляющего никакой корпорации и отвечающего только за себя, нашло уже четкую разработку в римском праве и средневековом каноническом праве. «Ex cathedra».

Крайний «идиотизм» русской действительности до 18-го века.

<Из письма М. М. Бахтина В. В. Кожинову 1.IV.1961>

<…>У меня есть, конечно, и некоторые несогласия <…> Коснусь только двух моментов.

1. Вы начинаете историю романа только с того момента, когда роман становится самим собою и почти полностью раскрывает свое жанровое своеобразие (со второй половины 16-го века). Вы даете и очень серьезное методологическое обоснование такого пути исследования <…> Но именно в свете Вашей концепции, оглядываясь назад, нельзя, как мне кажется, не найти элементов, зачатков, зародышей (временами довольно развитых) будущего романа и на античной и на средневековой почве. Ваша концепция именно и должна нас сделать более зоркими в этом отношении. Например, на античной почве мы находим целую группу жанров, которую сами греки называли областью «серьезно-смешного» (σπουδογελαιον). Самое название звучит очень романно. В эту область древние относили ряд средних жанров: жанр сократического диалога, обширную литературу симпосионов, мемуарную литературу, «мениппову сатиру» и др. Сами древние отчетливо осознавали отличие этой области от эпоса, трагедии и комедии. Здесь вырабатывалась особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершенной современностью (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции), и новые типы профанного и фамильярного слова, по особому относящегося к своему предмету. Здесь начинает формироваться и особый тип почти романного диалога, принципиально отличного от трагического и комического (такой диалог можно кончить, но не завершить, как незавершимы и люди, его

ведущие). Здесь возникает и почти романный образ человека (не эпический, не трагический и не комический) — образ Сократа, Диогена, Мениппа. Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу. Можно еще указать на такие явления поздней античности, как «Гиппократов роман» и «Клементины». Все эти явления оказали значительное влияние на развитие ряда разновидностей европейского романа, в особенности на немецкий роман конца 18-го — начала 19-го веков: на романы Бланкенбурга, Веценя, Гиппеля, Виланда и Гете и на их теоретические размышления о романе (некоторый интерес представляет трактат Бланкенбурга «Versuch über den Roman», вышедший анонимно в 1774 г.; в понимании романа Бланкенбург — прямой предшественник Гегеля). Мне кажется, что с точки зрения Вашей концепции романа можно найти романные элементы и тенденции и во многих явлениях средневековой литературы. Пусть романа и не было до 16-го века, но он подготовлялся — и с у щ е с т в е н н о подготовлялся — в предшествующей ему европейской литературе. Определенное жизненное с о д е р ж а н и е, новое б ы т и е человека не могли бы о т л и т ь с я в форму нового л и т е р а т у р н о г о жанра без предварительной подготовки в самой литературе таких элементов, на которые новое бытие человека могло бы опереться для своего литературного выражения (дело идет, конечно, не о голых формах, а о формально-содержательных элементах).

2. Второе мое замечание касается языка и, в сущности, почти повторяет первое. В основе романного языка лежит совершенно новое о щ у щ е н и е с л о в а как художественного материала, новая п о з и ц и я этого слова по отношению к предмету изображения, к самому автору и к читателю. Роман изображает не просто человека и его жизнь, но с у щ е с т в е н н о г о в о р я щ е г о человека и р а з н о р е ч и в о говорящую жизнь. Слово здесь не только с р е д с т в о изображения, но одновременно и п р е д м е т изображения. Изображающее и изображенное слово вступают в очень сложные взаимоотношения друг с другом (невозможные в такой форме в дороманном эпосе). Такие существенные изменения в художественном функционировании слова, как мне кажется, подготовлялись в условиях очень сложной и напряженной игры языковых сил на протяжении почти всего средневековья, в очень разнообразных художественных, полухудожественных и вовсе нехудожественных жанрах, подготовлявших язык романа.

Geschichte der Autobiographie

von Georg *Misch*

Erster Band: Das Altertum.
1907. Leipzig und Berlin.
Druck und Verlag von B. G. Teubner.

Гердер считал, что eine [«Bibliothek der Schriftsteller über sich selbst»] будет [«vortrefflichen Beitrag zur Geschichte der Menschheit»]. Goethe выставил идею — [«Vergleichung der sogenannten Konfessionen aller Zeiten»] (V).

Автобиография не есть жанр в обычном смысле: формы ее очень изменчивы и бесконечно разнообразны. [«Sie gehört ihrem Wesen nach zu den Neubildungen höherer Kulturstufen und ruht doch auf dem natürlichsten Grunde, auf dem Bedürfnis nach Aussprache und dem entgegenkommenden Interesse der anderen Menschen: sie ist selber eine Lebensäusserung, die an keine bestimmte Form gebunden ist. Sie ist reich an neuen Anfängen und das wirkliche Leben gibt sie ihr: wie die verschiedenen Zeiten verschiedene Daseinsformen erzeugen, in denen das Individuum sich mitzuteilen, sich darzustellen befugt ist, in der politischen und forensischen Öffentlichkeit oder in der Beichtpraxis, in dem Seelenverkehr der geistlichen Freunde oder in den häuslichen Überlieferungen einer bürgerlichen Aristokratie, nimmt die Selbstbiographie bis in die Form hinein die Übung des Lebens auf... Und keine Form fast ist ihr fremd. Gebet, Selbstgespräch und Tatenbericht, fingierte Gerichtsrede oder rhetorische Deklamation, wissenschaftlich oder künstlerisch beschreibende Charakteristik, Lyrik und Beichte und literarisches Porträt, Familienchronik und höfische Memoiren, Geschichtserzählung rein stofflich, pragmatisch, entwicklungsgeschichtlich oder romanhaft, Roman und Biographie in ihren verschiedenen Arten, Epos und selbst Drama — in all diesen Formen hat die Autobiographie sich bewegt, und wenn sie so recht sie selbst ist und ein originaler Mensch sich in ihr darstellt, schafft sie die gegebenen Gattungen um oder bringt von sich aus eine unvergleichbare Form hervor»] (3).

[«Vielfältig sind die Gründe, aus denen die Selbstbiographie als Lebensäusserung entsteht. Sie sind nicht pragmatisch auf die Motive zurückzuführen, die im Einzelsubjekt das Herausstellen des eigenen Ich bewirken, als Eitelkeit, Ruhmesverlangen, Fabulierlust,

Reden und Bereden von Menschlichkeiten, Rechtfertigungstendenz, Bekenntnisdrang und was derart mehr ist; die Selbstbiographie ist im ganzen nichts so Kleinmenschliches. Die Gliederung, die ihr eigen ist, geht aus jener Grundtatsache hervor, dass Ich und Welt uns zusammen gegeben sind; in der Mehrseitigkeit dieser Relation kann das Schwergewicht hinüber und herüber rücken, und so lassen sich einfache wesentliche Ansatzpunkte der Autobiographie unterscheiden. Selbstbesinnung, die in der Aussprache der inneren Erfahrung sich entfaltet; Aufnahme der tatsächlichen Wirklichkeit in der vielartigen Freude des Menschen an den eigenen und fremden Äusserungen; und unter den einzelnen Lebensbeziehungen vornehmlich die Selbstbehauptung des politischen Willens und die Relation des Schriftstellers zu seinem Werk und zum Publikum — das sind die wichtigsten Richtungen, die sich in der Geschichte der Selbstbiographie als formbildend erweisen, und jede für sich hat ihre Kontinuität in der Entwicklung ihrer Formen»] (6–7).

Автобиография в древних восточных культурах. Древнейшие памятники относятся ко второму и третьему тысячелетию до н. э. Это — традиционные «коллективистические» формы автобиографии, — в истории «я» так же безлично, как в языке.

[«Was die Menschen zuerst dazu geführt hat, ihr Selbstgefühl biographisch zu fixieren, ist eine unbeschränkte und sozusagen animalische Verherrlichung des eigenen Daseins. Diese Selbstdarstellung ist mit einer solchen Selbstverständlichkeit und Ausschliesslichkeit nicht mehr wieder aufgekommen und insofern eine einmalige geschichtliche Erscheinung, wie denn auch die orientalischen Despoten, die im Verein mit den Spitzen ihrer Beamtenschaft in diesen Dokumenten reden, in einer unerreichten Machtstellung und in deren höfischen Dunstkreise lebten. Aber zugleich ist damit ein erstes typisches Verhalten in der biographischen Auffassung gegeben, das für die antike Selbstdarstellung überhaupt weithin charakteristisch ist: es richtet den Überblick über das Leben nur auf die Punkte höchsten Selbstgefühls und projiziert diese gleichsam auf eine Fläche, um das, was von der eigenen Existenz dauern soll, sei es nun eine Summe von Macht und Herrlichkeit und Genüssen, sei es, wie später, der Charakter, ohne die Idee seiner Entwicklung festzuhalten»] (10–11).

[«Weiter tritt das Motiv hervor, das ein entscheidener Ausgangspunkt der historischen Literatur überhaupt ist: dass die Tatmenschen sich ein dauerndes Monument aufrichten, um den Ruhm ihres Namens und ihrer Taten den Zeitgenossen und Nachkommen zu verkünden. Hier wie dort erscheint das geschriebene Wort in der Regel mit der bildne-

rischen Darstellung verbunden. Endlich gewahren wir ein allgemeinstes formales Moment: die Übung der Icherzählung, die Einkleidung von historischen und auch von erfundenen Erzählungen in die Form, dass der Held der Geschichte zugleich der Berichtende ist; diese in der Weltliteratur so einflussreiche Darstellungsweise begegnet uns hier als eine alte und vielleicht ursprüngliche und naive Form»] (11).

Громадное значение к у л ь т а м е р т в ы х в древнем Египте. Связь с тех древнейших биографий и автобиографий. Их чувственный, жизненный и житейский характер. [«Es ist, als wollte die Geschichte mit verblüffender Sinnfälligkeit an das irrationale Wesen des Menschen mahnen: in den Stätten der Toten beginnt hier die Selbstbiographie mit dem Alltagsbegriff von Leben. Die erdgebundenen Vorstellungen der alten Ägypter über das Leben nach dem Tode, die sich inmitten der Entwicklung der Spekulation über Seele und Gott doch immer erhielten, haben dahin gewirkt, dass die Sorge für jenseitigen Unsterblichkeit sich hier zu der Verewigung des diesseitigen Daseins der Individuen aus- und umgestalten konnte»] (12).

Короли (фараоны) и знатные люди воздвигали себе надгробные здания, которые называли «Wohnungen der Ewigkeit».

См. *A. Erman* «*Die Ägyptische Religion*» (1905). Необходимым условием загробного существования было сохранение телесной личности умершего. Особая душа (или жизненная сила) — «Ка», связанная с сохранением тела (13).

[«Zu der Einrichtung der ewigen Wohnung gehört nun auch — und nicht erst seit dieser Wendung des “neuen Reichs” seit 1500, sondern von Alters her — eine Biographie des Verstorbenen, die oft eine Autobiographie ist: er selbst erzählt in erster Person vom Gang seines Lebens oder vielmehr lediglich von dem, was als Glanz und Glück seines Daseins galt»] (14).

Представления о бессмертии, связанные с идеей чистоты души, с пантеистической религиозностью, с соединением души с богом солнца, наслоились на древние материалистические и чувственные представления, но не уничтожили их. [«Was einst religiöses Leben war, erhielt sich als Formel und Zauber, die Erhaltung der leibhaften Existenz, an die der Totenkult gebunden blieb, wurde frei für ausserreligiöse Interessen; die Motive der biographischen Selbstdarstellung konnten mit dem Verblassen der ursprünglichen Zwecke immer weltlicher werden: das Verlangen nach Ruhm und Fortleben im Gedächtnis der Nachwelt kam auf dem Urboden der Religion empor. Seinen eigenen Namen “zu ewiger Dauer im Munde der Lebenden” zu bringen, wird mehrfach ausdrücklich als Motiv

in den Grabinschriften angegeben»] (14–15). В посвятительных надписях на хронах писали: [«Er hat dieses gemacht als s e i n D e n k m a l»].

Биографические надписи в могильных зданиях можно проследить на глубину трех тысячелетий. Из «древнего царства» (в Memphis’е) и даже из «древнейшего периода» дошли до нас такие надписи. Эти ранние документы — короче и проще последующих. Так в надписи одного [«Oberjägermeister’а»] в числе его деяний и достижений указан и его *прекрасный дом и прекрасный сад* (15).

См. *Erman* и также *Rougéa* [«Recherches sur les monuments des Premiéres Dynasties»].

Гораздо многочисленнее и подробнее надгробные тексты начиная с 12й династии (2000 г.) и особенно из этого «нового царства» (1500) (15).

Определить путем анализа этих материалов, каков образ человека в них и чем определяются г р а н и ц ы этого образа. Роль памяти и выделения всего значительного («первый», «самый») и монументального.

Эти египетские надписи не дают сколько-нибудь индивидуализованного образа человека. [«Es handelt sich in ihnen, selbst wenn es zu einer zeitlich fortschreitenden Erzählung kommt, nur um die Summierung dessen, was den vulgären Begriff des Lebens an Erfreulichem füllt, und dieser Begriff wird noch beschränkt durch den höfischen Gesichtskreis der vornehmen Stände: vom privaten Leben kommt nichts zu Tage, es sei denn die Familien-Genealogie und der dem Ägypter so wichtige Kindersegen, die öffentliche Tätigkeit gibt den Inhalt, und dabei handelt es sich nun vornehmlich um die Beziehungen zum König, womöglich von der Kindheit an. So bedeutet Lebenslauf: wie weit man es in Ämtern und Titulaturen gebracht hat; die Kriegstaten, die man erzählt, gehen in Beförderungen und Belohnungen, Geschenken an Grundbesitz, Sklaven aus der Kriegsbeute usf. auf, es kommen zu Hauf die Ruhmestitel im Dienst eines Gottes oder Königs, der ja selbst als Gott galt, und das gleichförmige Thema wird nur in der Abwandlung unterschiedlich. Nicht der betreffende Mensch, sondern der König, an dessen Unternehmungen und Gnadenerweisungen er Anteil hatte, steht im Mittelpunkt des Berichts. Sich gegen die anderen abzuheben, das wird auf die Weise erzielt, dass fast jeder ein solches Leben als ein Höchstes von Herrlichkeit darstellt, das kein anderer so wie er erreicht habe, und auch dabei ist das Verhältnis zum Könige der vorherrschende Gesichtspunkt. “Ich

war der Stolz der Seele des Königs". "Ich war der Einziggeliebte des Königs, ohne meines gleichen darin zu haben". "Mein Lob erreichte den Himmel"»] (16–17).

Роль и характер превосходной степени в этих надписях. На этом материале поставить во всей ее глубине проблему хвалы-прославления и брани. Индивидуализующая сила превосходства. Оно выделяет из однородного множества и дает право на увековечение памятью:

[«Die Ichform dieser Biographen setzt entweder ohne weitere Einführung als etwa die Opferformel oder eine umständliche Angabe des Datums ein oder mit der nicht nur im Orient stereotypen Anfangsformel: N. N. spricht: Ich...»] (Über die τάδε λέγει-Formel vgl. Gerhard, "Untersuchungen zum Brief". Philologus, LXIV. 1905.)

Иногда эти биографии составляли еще при жизни самих умерших, но чаще потомками: их содержание и стиль были определены твердым обычаем (18).

Интересны те моральные качества умерших, которые отмечаются в этих могильных биографиях. Они традиционны, стереотипны и лишены всякой индивидуальности; забота о могилах предков, набожности, справедливости; особенно часто и подчеркнуто изображается доброта, которой в Египте придавалось большое значение, также справедливое и доброе отношение к своим подданным и рабам (особенно во времена голода), к вдовам и сиротам. В этих надписях просто изображается в применении к покойному господствующий идеал нравственности (18–19). См.: A. *Erman*, [«Ägypten und äg. Leben»] 1885. *Brugsch*, [«Gesch. Ägyptens»]. G. Maspero, [«Recueil des travaux relatifs à la philol. Égyptienne»], 1870.

Значение морального элемента. [«Denn so sehr auch immer die materiellen und magischen Mittel der alten, von jeder Moralität unabhängigen Methodik des Totenkultes in Verwendung blieben, durch den Osirisglauben wurde doch die Hoffnung auf seliges Leben auch an eine sittliche Rechtfertigung des Toten gebunden. Und diese Idee der Verantwortung hat in der eigentümlichen Praxis des Totendienstes wieder ihre schriftliche Verfestigung in einer Form der Selbstrechtfertigung gefunden. Es ist eine Form, die man als Beichte nicht den Ausdruck des Sündenbewusstseins, sondern nur die Bekenntnisstellung der Einzelseele der Gottheit gegenüber hervorhebt. Sie gehört zu jener tiefen und auch für die europäische Geistesgeschichte so bedeutsamen Konzeption der Ägypter von einem Totengericht in der Unterwelt: in einer grossen Halle, der "Halle

der beiden Wahrheiten", in welcher Osiris thront und die zweiundvierzig Richter der Toten sitzen, wird das Herz des Toten auf einer Wage geprüft, ob es leichter sei als die Wahrheit; und ehe der Tote sein Herz zum Wägen gibt, legt er, von der Göttin der Wahrheit in der Halle empfangen, das Antlitz des Gottes schauend, ein Bekenntnis seiner Sündenreinheit ab. Dieses Bekenntnis hat man, wie man es sich vorstellte, im vorauf aufgezeichnet und gibt es dem Verstorbenen mit ins Grab. Dass der Mensch auch vor Gott nichts als Gutes von sich sagen will, das ist nur wie der mit schärferem Gesicht jene Grundgesinnung, die etwas Unvorteilhaftes am Innenoder Aussenwesen des eigenen Selbst zu berühren sich schont: dem Sündengefühl Worte zu geben, das kam erst mit der Wendung nach innen in der persönlich werdenen Religion des neuen Reichs»] (19–20).

У египтян в тех бумагах, которые давались мертвому для его оправдания на божественном суде, перечислялись 42 греха, от которых покойник свободен. Содержание их <*1 нрзб*> и охватывает как нарушения правовых норм, так и моральных и религиозных предписаний (в том числе грехом считается и бесполезное раскаяние). Бумаги эти носят чисто практическую, магическую силу и с ними не связывается никакого *внутреннего* события. [«In der Situation, die für unser Empfinden so jedes Mittel ausschliesst, wo nichts mehr zwischen Mensch und Gott ist, scheint doch dem Ägypter sogar ein direkter Wortzauber angebracht, und diesem Zusammenhang findet sich nun auch zum ersten Mal die Form des Selbstgesprächs. Auf die Brust der Leiche, an die Stelle des Herzens, das gewogen werden wird, legt man, auf einen steinernen Skarabäus heiligen Zeichens geschrieben, die Worte, die eine Selbstanklage abzuwehren bestimmt sind: "O Herz, das ich von meiner Mutter habe! o Herz, das zu meinem Wesen gehört! tritt nicht gegen mich als Zeuge auf, bereite mir keinen Widerstand vor den Richtern, widersetze dich mir nicht vor dem Wagemeister. Du bist mein Geist, der in meinem Leibe ist..., lass unsern Namen nicht stinken..., sage keine Lüge gegen mich bei dem Gott"!] (22).

См. «Totenbuch» Kap. 30,1. Die Übersetzung von *Erman*.

Перечисление отдельных грехов происходит так: [«Ich habe keine Sünde gegen die Menschen getan... Ich habe nichts getan, was die Götter verabscheuen. Ich habe niemand bei seinem Vorgesetzten schlechtgemacht. Ich habe nicht hungern lassen. Ich habe nicht weinen gemacht. Ich habe nicht gemordet. Ich habe den Arbeiter nicht

über die Zeit seiner Verpflichtung hinaus zur Tagesarbeit angehalten...»] (23).

[«Diese Darstellungsweise des seelischen Vorgangs lässt ein Bildungsgesetz erkennen, das auch im autobiographischen Schriftum wirksam ist. Sie fasst einen inneren religiösen Vorgang, der in der Phantasie des Gläubigen realen Bestand hat, als etwas A l l g e m e i n e s auf, gibt ihm aber durch die I c h f o r m den Charakter eines p e r s ö n l i c h e n E r l e b n i s s e s und will durch diese Form den Weg der Seele zu Gott vorbildend bestimmen. Sie findet sich ähnlich auch innerhalb der griechischen Mysterienpraxis, in einer auf niederes Niveau gesunkenen orphischpythagoreischen Sekte Grossgriechenlands»] (23).

[«Die Bildungsweise der religiösen Selbstbiographie wird ein ähnliches Grundverhältnis zeigen: auch in ihr ist die regelhafte Ausgestaltung des Verlaufs der Seelengeschichte das erste und die Selbstbekenntnisse fussen dann darauf bei der künstlerischen Vergegenwärtigung des eigenen Lebens»] (24).

[«Zu den Grab-Inschriften tritt als die zweite Gesamterscheinung der Autobiographie in diesen alten Zeiten der Tatenbericht der Herrscher. Die Befriedigung des Ruhmesverlangens in Bildwerk und begleitender Schrift ist uralter Brauch bei den orientalischen Machthabern; er ist vorhanden, seit es überhaupt Schriftdenkmäler für unsere Kenntnis gibt»] (24).

[«So waren Grundlagen vorhanden für die Entstehung einer selbständigen autobiographischen Gattung, in welcher die Wiedergabe des historischen Stoffs durch eine Kunstform der Ichdarstellung den Charakter eines persönlichen Dokuments erhielt. Diese Verselbständigung ist im assyrisch-babylonischen Reich geschehen, dem eigentlichen Reich der Kämpfe und ewigen Eroberungszüge. Hier kam, soviel wir wissen, seit dem Ende des zweiten Jahrtausends der Tatenbericht des Königs auf, und in diesen kunstmässigen Aufzeichnungen, die, auf geformten Tonstücken? geschrieben, aus den Ruinen der altbabylonischen Städte zu Tage gefödert sind, herrscht durchgehends die Form, dass der Herrscher i n e r s t e r P e r s o n s e i n e G r ö s s e v e r k ü n d e t. Im Unterschiede von der ägyptischen Grab-Biographie hat der im Orient entstandenen Tatenbericht eine Kontinuität mit der europäischen Selbstbiographie; auch die Art, den historischen Stoff sachlich genau wiederzugeben, blieb ihm meist eigen. Er setzte sich — mit langen Unterbrechungen für uns — im persischen Weltreich in monumentaler Form fort und wurde von den hellenistischen Fürsten aufgenommen und umgebildet, bis er in den "Res gestae" des Kaisers Augustus seine höchste Vollendung fand.

Mit dieser Entwicklungsreihe kann man eine Induktion über die Arten des Selbstgefühls der Herrscher machen»] (25).

См. E. Bezold [«Die babyl.-assyrische Lit.»] [«Kult. d. Gegenw.»] I.7 (1906).

Страх-устрашение, как определяющий момент монументального стиля властителей.

[«In den keilinschriftlichen Aufzeichnungen, die die assyrischen Machthaber anfertigen liessen, ist der Körper eine annalistische Aufführung der nie endenden Feld- und Raubzüge mit den zugehörigen Verheerungen, Kulthandlungen, Tempel- und Palastbauten, Brandschatzungen, Grausamkeiten, Beutegewinnsten, dann auch der Jagden, Kulthandlungen, Tempel- und Palastbauten — der Machtvergrösserung aller Art; für jedes ist eine möglichst grosse, oft von den zerstörenden Naturgewalten hergekommene bildliche Wendung da, die bei dem ersten Dokument, das man liest, zunächst packend wirkt, dann aber, wie die gleichen Ausdrucksweisen immer wiederkehren, als charakteristisch für das Unpersönliche der Darstellung sich ausweist. Einen Zusammenhalt gibt die mehrfache Aufzählung von Prädikaten des Autokraten, eingefügt mit der aus der primitiven Erzählungskunst aller Völker bekannten Art nachdrücklicher Wiederholung. Und das Ganze wird umrahmt von Anrufen an die Götter und Gebeten, in denen späterhin zuweilen etwas Persönliches zu spüren ist»] (25–26).

Это — явления древнего восточного *придворного стиля*. Этот стиль известен всем из ветхого завета, где Иегова часто говорит, как ассирийский властитель. [«Über diesen Hofstil und seine Einwirkung auf die Heils- und Unheils-Eschatologie handelt Grossmann in Bousset und Gunkel's Forsch. zur Rel. u. Lit. des A. n. N. T., Heft 6 (1905)»] (26,1).

Властитель в этом стиле абсолютно превышает всех других людей: он им прямо является богом (как в Египте) или происходит от богов и наделен их властью или, наконец, осуществляет на земле высшую миссию. [«Die Selbstverherrlichung gewinnt hier ihr ungeheuerliches Ansehen dadurch, dass sie das Ich weder als Gott noch als selbstbewusste Person nimmt, sondern auf etwas Trennendem basiert ist: Die Kluft zwischen Mensch und Mensch zu dokumentieren»] (27).

В этом стиле угрозы властителя сливаются со страхом и трепетом раба: [«..so hat es seine Kehrseite in einem knechtischen Sichniederwerfen. "Die ergrimmten Götter und erzürnten Göttinnen

beruhigte ich durch Gewinsel und Buspsalmen" heisst es einmal in der Annalen-Inschrift Assurbanipals»] (27).

[«Diese Dokumente beginnen um 1100 mit einem grossen Eroberer, Tiglat-Pileser I45 seine Aufzeichnung ist in der Umschrift 15 Druckseiten lang. Wie Ein Refrain zieht sich hier durch den Bericht in siebenmaliger je nach den eben aufgeführten Taten verschiedener Abwendung die Eigenschaftsherrlichkeit hindurch; "Tiglat-Pileser, der Tapfere, Starke, der erschliesst die Bergespfade, unterwirft die Unbotmässigen, hinwegfegt alle Trotzigen... der flammende Blitz, der mächtige Sturm der Schlacht... der Tapfere, Starke, der ein Zepter ohne gleiche hält"»] (28). Таков стиль этих памятников. [«Der eine Affekt, der sie alle erfüllt, ist nicht Kampfes- und Siegeslust allein, sondern wildes Frohlocken über die schonungslose Vernichtung der Gegner: ein Sichfühlen und Sichdurchsetzen gegen andere Menschen, das so animalisch in späteren Epochen sich nicht mehr äussern konnte»]. Кончается это самоизображение властителя так: [«Den Ruhm meiner gewaltigen Kraft, den Sieg meiner Schlacht, die Unterwerfung der Feinde, welche Assur hassten, welche nur Anu und Ramman geschenkt hatten, schrieb ich in meine Gedenktafel und meine Gründungsurkunde und legte sie im Tempel Anu's und Ramman's, der grossen Götter, meiner Herren, für ewige Zeiten nieder»] (28). [«Dieser wie die anderen Texte nach der Übersetzung in der keilinschriftlichen Bibliothek, hrsg. von E. B. Schrader 1889 ff.»]

См. *H. Zimmern* «Babylonische Busspsalmen» (1885).

[«Der extremste Ausdruck solcher Selbstverherrlichung und der entsprechenden Brutalität im Verhalten gegen andere erscheint etwa zweieinhalb Jahrhunderte später, in den Annalen Assurnasirpals (885–860). Nach der einleitenden Anrufung der Götter, deren Epitheta nach demselben Machtideal gebildet sind, hebt der Assyrer an: "Ich bin der König, ich bin der Herr, ich bin der Erhabene, der Grosse, der Starke, ich bin berühmt, bin Fürst, bin der Adlige, der Kriegsgewaltige, ich bin ein Löwe, ich bin ein jugendstarker Held: Assurnasirpal, der mächtige König, der König von Assur, der Berufene des (Gottes des Wachstums) Sin, der Günstling Anus der Geliebte Rammans, des Mächtichsten der Götter; ich bin der unüberwindliche Waffe, welche das Land ihrer Feinde niederwirft, ich bin der König, stark im Kampf, der da verheert die Städte und Gebirge, der erste im Streite, der König der vier Weltgegenden, der sein Joch legt über seine Feinde, zu Schanden macht die Gesamtheit seiner Widersacher, der König aller Herrscher, aller Weltgegenden, eines jeglichen von ihnen, der König, der niederdrückt, was ihm unbotmässig ist, der die Völkerscharen

allesamt bezwingt. Das sind die Schicksalsbestimmungen, die aus dem Munde der grossen Götter für mich kamen und sie haben es unwandelbar festgesetzt als mein Geschick. Gemäss dem Wunsche meines Herzens und den (flehenden) Aufhebungen meiner Hände blickte Istar, die Herrin, die mein Priestertum liebt, mit Gunst auf mich und richtete ihr Herz auf Schlacht und Kampf...”»] (29). Рядом с образами опустошений и истреблений дается подробное изображение добычи (военной): золота, серебра, слоновой кости, драгоценного дерева, драгоценных тканей пурпура (мотив роскоши и богатства).

[«Die Henkerphantasie ist doch am differenziertesten ausgebildet. “Ich nahm sie lebendig gefangen und spiesste sie auf Pfähle”, “ich färbte mit ihrem Blut den Berg wie Wolle”, ”vielen zog ich die Haut ab und belegte damit die Mauern”, “einen Pfeiler von noch lebendigen Rümpfen und einen Pfeiler von Köpfen baute ich auf. Und in der Mitte hing ich ihre Köpfe auf Weinstöcken nahe der Stadt auf” u. dgl. m.»] (29–30).

Он воздвигнул и колоссальное изображение своего образа: [«Ich fertigte ein kolassales Bild meiner königlichen Person, meine Macht und Erhabenheit schrieb ich darauf»]. О себе он говорит, как боги: [«Über den Ruinen erstrahlte mein Angesicht; im Dienste meines Zornes finde ich meine Befriedigung»] (30).

Все эти самоизображения дают образ человека на вершинах его жизни и в моменте величайшего напряжения чувств: [«...Darstellung, die den Menschen immer nur in der höchsten Steigerung des Gefühls sehen lässt: Zorn, Wut, Furcht, strahlende Freude und Jubel»] (30).

См. F. Hommel, [«Geschichte Babyloniens und Assyriens»] (1885).

[«Dass diese Form der Selbstverherrlichung so behandelt werden konnte, dass sie uns den unmittelbaren und starken Eindruck einer Persönlichkeit vermittelt, das bezeugt der Tatenbericht des Darius, des grossen Anchämeniden. Hier liegt die grosse Wendung vor Augen, in der das Machtbewusstsein sich versittlicht: das Ethos der persischen Religionen gibt dem Hoheitsgefühl, das auf grosse Worte gestimmt ist, auch die innere Festigkeit, und die Überlieferte Form kann dem Menschen dienen, sich lapidar und doch persönlich darzustellen»] (31).

Дарий, свергнув узурпатора Gaumata и укрепив мировое государство Персии (в 519), воздвиг знаменитый памятник на горе Behistan. На гладкой отвесной стене гора над дорогой, ведущей из Вавилона на восток, в самом сердце Персии он приказал

сделать надпись на персидском языке (с переводом на суснейский и вавилонский). Высота стены — 500 метров (надпись начинается в 100 метрах от земли). Над надписью изображение самого Дария, попирающего ногой тело свергнутого узурпатора Gaumata (перед ним другие закованные узурпаторы). Увенчивает все изображение бога Ahuramazdas. В надписи перечисляют прежде всего 9 поколений властителей, предков Дария (31).

[«Die Inschrift gibt zunächst eine Aufzählung der nunmehr wieder botmässig gemachten Länder. Dann merkt man, wie das Herrscherbewusstsein und das Gefühl der Machtvollkommenheit sich in einem Ausdruck sammeln will und dabei die reale Anschauung der Hauptmomente, aus denen es sich zusammensetzt, vor Augen steht: "Diese Länder, sie leisteten mir Dienste, Tribute... Was ich ihnen sagte, bei Tag oder Nacht, taten sie... In diesen Ländern bewahrte ich den, der mir freundlich, strafte den, der mir feindlich. Ahuramazda gewährte mir die Herrchaft, gab mir Hilfe..." Die Aufführung seiner Taten, der Niederwerfung der Usurpatoren, die mit charakteristischem Wort als "Lügner" gebrandmarkt werden, bilden den Hauptteil»] (31–32). Есть в этой надписи и обращение к потомкам: [«Du, der Du später sein wirst, vor Lüge hüte dich sehr!»], [«Du, der du nach mir König sein wirst, diese Männer bewahre!»] (32). Поименно перечисляются поверженные враги, а также и друзья, которых нужно охранять.

Враг (притом поверженный) необходимый ингредиент этого самосознания; таким же ингредиентом является и покоренное пространство (перечисление стран) и племена. Путь от этих надписей к оде и к поэтическим «памятникам»: самовозвеличение, враги, побежденное пространство и племена, помещение себя, как говорящего, в точке после смерти, т. е. в будущем.

[«Bei Darius steht hinter der Ichform der Darstellung ein wirkliches Ich: man fühlt, dass die Worte auf den König zurückgehen. In der Regel war doch das Ich der Königs-Inschriften nur traditioneller Stil: die herrscherliche Absolutheit wäre durch eine indirekte Form, bei der sie zum Objekt würde, lädiert worden. Auch in den Grab-Biographien wird das Ich oft genug nichts anderes als hergebrachte Stilform gewesen sein»] (32–33).

[«In Ägypten ist es Sitte, `aus Respekt vor dem König von ihm nur unbestimmt ("man") zu sprechen oder ihn durch Ausdrücke wie "Palast" u.s.w. zu bezeichnen»: *Erman* «Aus dem Papyrus»] (33,1).

Значение Ichform и ее автобиографичности в восточных рассказах.

[«In der reinen Poesie, die nichts will als erzählen, ist die Icherzählung seit alters eingebürgert. Sie war in der klassischen ägyptischen Literatur so beliebt, dass sie in zwei von sechs aus dieser Zeit um 2000 erhaltenen Geschichten auftritt»] (33). См. A. Erman, [«Ägypten u. äg. Leben»], S. 494.

История Синухе (в стихах). [«Das Leben des Sinuhe übers. von Erman, Aus dem Papurus...»] Рассказ от первого лица об эмиграции в Палестину и возвращении на родину в старости (для сооружения могильного дома). Пре<бывание> в Палестине среди кочевников-бедуинов; поединок и т. п. (33).

[«Eingeführt ist die Icherzählung hier wie in den Grab-Schriften durch die Angabe der gegenwärtigen Titulatur Sinuhe's und ein nachfolgendes: "Er sagt: Ich..."; dieser Ich-Anfang aber ist nun in der uns aus den spanischen Ichromanen geläufigen Weise eine Selbstvorstellung der n i e d r i g e n Person des Helden, nur dass nach ägyptischer Manier die N i e d r i g k e i t h o f i s c h b e m e s s e n ist: "Ich war ein Diener, der seinen Herrn begleitet, ein Sklave des Harims des Königs <sic> der Prinzessin, der an Gunst grossen..." Man hat bei diesem "Leben des Sinuhe" zweifeln können, ob es sich nicht um wirkliche Memoiren handle. Und eine solche täuschende Ähnlichkeit der Dichtung mit der Selbstbiographie ist nicht nur wie hier beim Roman zu beobachten, sondern auch in einem berühmten alten Stück einer anderen ägyptischen Literaturgattung, in der die Ichform herkömmlich war: der Gattung der Lehren der Lebensklugheit, die bei verschiedenen Völkern des Ostens als Anfang einer Weisheitsliteratur erscheinen und bei den Äugyptern einen festen Namen — "Unterweisungen" — und einen festen Stil haben: ein beruhmter Weiser tritt auf und gibt seinem Sohn Lebenslehren. Das klassische Werk dieser Art, gleichfalls in Versen geschrieben, die Unterweisung des weisen Königs Amen-em-het I (um 2000) enthält nun neben den Lehren auch autobiographischen Partien: der König schildert seinem Sohn, den er zum Mitregenten hatten annehmen müssen, in romanhaft anmutender Weise, wie ihn seine eigenen Leute verrieten, und fuhrt dann im weiteren auch seine vorbildliche Taten auf, mit der bekannten Ruhmredigkeit...»] (34)

Другая [«Ich-Geschichte»] носит фантастический и сказочный характер (рассказ купца, побывавшего на острове короля змей). [«Hier geht die Icherzählung aus einer bestimmten, im Leben gewöhnlichen Situation hervor: der Seefahrer hebt wie ein Beamter an, der seinem Vorgesetzten in den üblichen Wendungen einen offiziellen Bericht über eine dienstliche Unternehmung abstattet, und ohne weiteres wird er dann alsbald zum Märchenhelden»]. Аналогичное

явление в Одиссее — [«Alkinou Apologoi»]. Способ завоевать доверие к чудесному и связать его с современной действительностью (разбить рамку абсолютного эпического прошлого). В эпосе о Гильгамеше (вавилонский эпос) рассказ о потопе вложен в уста самого Ноя (35). См. *Maspero* [«Les contes populaires de l'ancienne Egypte»].

В индийской литературе морально-фантастические рассказы даны в форме «я» или воспоминания самого Будды о его предсуществованиях (36).

[«So wird man angesichts der Vielartigkeit jener alten Ichgeschichte doch das Eine sagen können, dass das Auftreten der Icherzählung nicht historisch von der Autobiographie aus zu erklären ist, sondern auf allgemeinen psychologischen Bedingungen der erfindenden Erzählung beruht und daher als etwas Ursprüngliches oder Natürliches zu gelten hat: woraus sich dann wiederum für die Geschichte der Selbstbiographie ergibt, dass der Ichbericht als eine Naturform des erfinderischen Dichtens von vornherein nicht in ihren Bereich gehört. Anders ist es bei dem realistischen Roman, der die Wirklichkeit nachbilden will und das gern in der Form der biographischen Ichgeschichte tut. Hier obwaltet ein innerer Zusammenhang mit der Autobiographie, und es wird eine Aufgabe unserer Geschichte sein, ihn zur Erkenntnis zu bringen»] (38).

Положение автобиографии в античном мире: здесь это — литературно-специальный жанр второстепенного значения. Только в условиях разложения античности автобиография приобрела первостепенное значение (43).

Это лежит в природе античного отношения к жизненной действительности. [«Aristoteles hat in die Schilderung seines Ideals von Menschentum, des grossgesinnten Menschen, den Zug mitaufgenommen, dass der selbstgenugsame Mann in seiner vornehmen Zurückhaltung weder von sich noch über andere redet (Arist. Eth. Nik. IV 8). Aus der nationalen griechischen Plastik ist uns diese Auffassung des Menschen am meisten offenbar: die hoheitsvolle Geschlossenheit der Seele, die nie ihr Innerstes ganz öffnen und hingeben wird, Gestalt und Haltung der Person, die nicht dem Moment sich überlässt, sondern jeder Lage von sich aus Form gibt. Der Mensch, dem nur in der Vollendung seiner Entwicklung die Würde des Menschen zukommt, hat seine innere Einheit nicht in dem geschichtlichen Prozess seines Lebens, sondern in der gleichmässigen Kraft des vernünftigen Willens, des — mit Plato zu reden — "vernünftigen und ruhigen Ethos, das fast immer sich selbst gleich bleib" (Plato, Rep. X 604).

In philosophischer Weise wird diese Art des Sehens in dem griechischen Begriff “Leben” fassbar, in der Bedeutung des Wortes Bios, die zuerst wohl bei Euripides zu Tage tritt: Bios heisst “Lebensführung”, die das *Wesen* des Menschen widerspiegelnde “Art zu leben”. So fasst sich das ganze Leben im Charakter zusammen, und die Plastik, die in ihrer ruhigen Schönheit den Menschen in einer Lage nur festhalten kann, ist das vollkommene Organ für solche Menschenauffassung, die sie restlos auszudrucken vermag... Die Biographie, die bei den Griechen zu einer festen Literaturform geworden ist, gehört ihrem Wesen nach demselben Zusammenhang an. Ihre Ursprünge liegen in der Philosophie, bei Plato und Aristoteles, ihre Grundlage ist eben jene Auffassung des Bios: sie erzählt nicht, um zu erzählen, und die Vertiefung in die Entwicklung des Individuums liegt ausserhalb ihres Horizonts: s i e i s t w e s e n t l i c *h* a u f d a s g l e i c h b l e i b e n d e W e s e n d e s v o l l e n t - w i c k e l t e n M e n s c h e n g e r i c h t e t, dessen Persönlichkeit, aristotelisch zu reden, das “der Natur nach Erste” ist, gleichviel, ob sie im zeitlichen Verlauf des Lebens als ein Letztes hervortritt. So wird der Mensch, dieses so zusammengesetzte und veränderliche Gebilde, auch hier wie in jenen orientalischen Dokumenten als eine k o n s t a n t e G r ö s s e behandelt: aber hier ist es eine vertiefende Ansicht, dass alles natürliche Werden aus vollendetem Sein, nicht aus unvollkommenen Anfängen hervorgeht: das sittliche Sein des Charakters, der in Wahrheit dem Leben den festen Zusammenhalt gibt, scheint untrennbar von der s c h ö n e n G e s t a l t, d i e s i c h s e l b e r Z w e c k i s t; es ist die wesenhafte Verbindung des Ethischen mit dem Ästhetischen, die in dem Kalokagathon mit ausgedrückt ist»] (44–45).

См. *F. Leo* [«Die griechisch-römische Biographie»] (1901). *Wilamowitz* [«Die griechische Literatur des Altertums»] (Kultur der Gegenw. I.8).

[«Dass diese Art, das Leben zu sehen, tatsächlich dahin führte, dass die eigentliche biographische Aufgabe zurückgestellt und das einzigartige Individuum für ein Allgemeines hingegeben wurde, ist nach den uns erhaltenen Werken der griechisch-römischen Biographie unbestreitbar. Der gewöhnliche Biograph ging nicht den fruchtbaren Weg, der vor der Beobachtung der Einzelwirklichkeit zur Entdeckung der typischen Gestalt leitet, die dann den Zug des Individuellen nicht verliert, sondern ihm waren die typischen Lebensformen, die verschiedenen Arten des Bios, die philosophische, politische, moralische usf. das erste, von dem er ausging, und das darzustellende Individuum blieb dann ein blosses Beispiel»] (45).

[«Dass die griechische Form der Biographie ein volles individuelles Menschenbild in sich fassen konnte, zeigt weniger Plutarch als die Renaissance, in der dieselbe Richtung auf den voll ent wickelten Charakter des Menschen und nicht auf sein Werden wirksam war und wo gerade in der Selbstdarstellung durch Vertiefung der antiken Form eine höchste Aufgabe der Biographie gelöst wurde: die Individualität, als ein Ganzes künstlerisch geschaut, in ihrer Struktur blosszulegen»] (46).

Твердость нравственного самосознания и верность себе самому. Но индивидуальный поток переживаний и поток сознания греки открыть не смогли. Неограниченность и зыбкая бесконечность внутреннего становления. Только эмбриональное развитие форм самосознания в целях ознакомления с самим собою. Цицерон, Сенека, Марк Аврелий, Григорий Назианянин, Августин (48).

[«Открытие индивидуальности»]. Первые появления самостоятельной личности европейской чеканки на ионийском побережье и на островах: [«religiöse Prophetengestalten, die politische Individualität des Usurpators, subjektive Dichter, Denkerpersönlichkeiten»] (49).

[«Das Ruhmesverlangen ist nicht an den Individualismus gebunden. Ruhmeslieder gehören zu den frühesten Gattungen aller Poesie, und auch wo der epische Stoff in ihnen anwuchs, konnte der Sang einem gegenwärtigen Individuum gelten. Das Epos selbst zeugt von solchen Lebensgewohnheiten des Adelsstandes. Der Sänger erzählt nicht nur von den Taten der Vorzeit, sondern auch vom Ruhm eines zeitgenössischen, etwa auch eines eben anwesenden Helden; so sehen wir es bei Homer und bei den alten Germanen... Erscheint Odysseus hier als der fabulierende Reisende, so ist es doch selbst bei primitiven Völkern zu beobachten, dass der Held sich sein Sieges lied singt. Und das Epos kennt auch einsame Lagen, die dem Helden die Erinnerung an sein vergangenes Leben wecken: in einem Monolog vor dem Tode ruft sich Beowulf seine Kindheit und Jugend zurück, und Roland gedenkt im Sterben seiner Sippe, seines Lehnsherrn und seiner Siege»] (50).

См. *Erich Schmidt* [«Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primativen Völker»]. [«Kultur der Gegenwart»], I.7 (1906).

Предпосылки открытия индивидуальности. [«Da ist zunächst das Anwachsen der materiellen und geistigen Kultur, in der Regel plötzlich aufsteigend infolge der Erweiterung des Gesichtskreises über bisher fremde Völker mit anderen Existenzformen: dadurch gewinnt das Einzeldasein eine mannigfaltigere, umfassen-

dere und auch auseinanderstrebende Inhaltlichkeit, und die Energie des zusammenhaltenden Bewusstseins muss stärker werden, wenn sie nicht erdrückt werden will»] (51).

Осознание неадекватности и пережиточности старых форм, их логика освобождают индивидуальность. Значение организации больших наднациональных государств, борьба идеологических систем: [«in dem Widerstreit der Überzeugungen findet der Einzelne sich, sei es zur Wahl bloss oder zu neuem Entdecken, auf sich selbst gestellt»] (52).

Границы человека и космоса становятся текучими. Происходит их новое взаиморазграничение и, следовательно, создание нового образа человека (в новом мире).

Тираны VII и VI в., как первые политические индивидуальности. Их освещение в народном предании и морализирующих анекдотах (в категориях «мудрости» и «судьбы») (54,1). Эпическое и романное (народно-амбивалентное) понимание этих категорий.

[«Dass Hesiod den sittlichen Gehalt dieses B a u e r n l e b e n s entdeckte und die Kühnheit besass, dieses N e u e in einem Gedicht über die Arbeit zum Thema der durch Homer geadelten Kunst zu nehmen, dieses Zusammengehen des S e l b s t b e w u s s t s e i n s mit dem Wirklichkeitsgefühl der s c h w e r s t o f f l i c h e n Dinge zeigt erst ganz den Nдhrboden der Persönlichkeit»] (55).

Идеологическая индивидуальность «Теогонии» Гесиода.

Автобиографический момент у Архилоха (56). Громадное значение в истории самосознания личности С о л о н а. Его глубокая и азиатская индивидуальность (57).

[«Diese Elegien wurden als die Gedichte Solons ‘an sich selbst’ überliefert. In der Wirkung dieses Titels spiegelt sich der Zusammenhang zwischen den Hauptmomenten der Entwicklung der Selbstbiographie in der Innenschau. Die Namengebung von Mark Aurels Buch ‘An sich selbst’ ist davon bestimmt; dieselbe Überschrift trägt das Gedichtbuch Gregors von Nazianz, das seine subjektive Lyrik, die zur Autobiographie fortging, enthält; dagegen fand Augustin für seine Selbstgespräche, die dem in den ‘Konfessionen’ auf neuen Wegen erreichten Ziel zunächst zustrebten, den ‘neuen und vielleicht harten Namen’ Soliloquien»] <59>.

[«Nur in einem letzten Nachhall aus der Prophetenpoesie des sechsten Jahrhunderts, als schon die Zeit einer andersartigen Menschenauffassung angebrochen war, kommt uns die Selbstdarstellung einer religiösen Persönlichkeit in anschaulicher und seltsam mächtiger Gestalt entgegen: in dem Sühnelied des Empedokles

von Agrigent (um 450), das wir noch in zahlreichen Bruchstücken haben»] (61). См. *Diels* [«Fragmente der Vorsokratiker»], S. 214.

Учение Эмпедокла об искуплении, которое он рапсодировал народу, касалось не только людей, но и всего органического мира: [«...das menschlich-leibliche Dasein sowie überhaupt das organische Leben auf der Erdenwelt, die hier zuerst als die wahre Hölle dargestellt wird, als Bussstationen der Seele, die ihrer Natur nach ein Gott, ein Dämon ist, und gibt den Weg an, auf dem sie wieder in ihre himmliches Heimat zurückgelangen wird. Als Ursachen für den Fall des Seelendämons gelten 'Meineid im Gefolge des Streites' und der Mord, unter dem wesentlich der Genuss von Fleisch und Blut verstanden wird; die Busse ist eine 30,000 Jahre lange Wanderung durch die mannigfachen Gestalten von Lebewesen, als Pflanze, Tier, Kind, bis die höchste, den unsterblichen Göttern wieder nahebringende Stufe des Daseins als Seher, Dichter, Arzt, Fürst erreicht wird; das Mittel zum Erfolg, der den Dämon wieder rein und frei macht, ist die Askese, das Sichenthalten von irdischen Befleckungen und zumal von Fleischnahrung. Diese Verkündigung nun ist eingeleitet und durchsetzt mit einer S e l b s t d a r s t e l l u n g, in welches Empedokles seine eigene Entsühnung und sich selbst als vergottet proklamiert. So beginnt er nach einer begrüssenden Anrede ans Volk mit den vielberühmten Worten: 'Ich aber wandle jetzt als unsterblicher Gott, nicht mehr als Sterblicher vor euch; man ehrt mich als solchen allenthalben wie es sich für mich gebührt, indem man mir Tänien ums Haupt flicht und blühende Kränze'»] (61–62).

Он продолжает: [«Ich war bereits einmal Knabe, Mädchen, Strauch, Vogel und flutenttauchender stummer Fisch... Ich weinte und jammerte, als ich den ungewohnten Ort erblickte... Aus welchem Range, aus welcher Glücksfülle bin ich hier auf die Erde gefallen und verkehre nun mit den Sterblichen... Weh mir, dass mich nicht früher ein erbarmungsloser Tag vernichtete, ehe denn meine Lippen der Gedanke an den ungeheuren Frevel des Frasses umspielte...»] (115–118, 139 Diels). [«M a n m ö c h t e w o h l w i s s e n, w i e w e i t E m p e d o k l e s h i e r s i c h s e l b s t d a r s t e l l e n w i l l u n d w i e w e i t e r s i c h — g l e i c h s a m a l s 'd i e S e e l e' i n d e r R o l l e e i n e s A k t e u r s d e s E r l ö s u n g s v o r g a n g s, i n e i n e r d e m M y s t e r i e n k u l t e n t s p r e c h e n d e n A r t v o n S c h a u s t e l l u n g v o r f ü h r t. Beides geht ineinander, und man könnte bei einer Kenntnis der voranfliegenden religiösen Literatur wohl mehrfach, und nicht nur bei jenem 'Ich als unsterblicher Gott, nicht mehr als Sterblicher' eine formelhafte Wendung feststellen, die

die reale Beziehung auf eine geltende Regel des Glaubens ausdrückte. Jedenfalls erschöpft man den historischen Sachverhalt nicht, wenn man eine Selbstauffassung, die in besonderer Form doch eine tiefmenschliche und merkwürdig weitverbreitete philosophische Konzeption wiederbringt, als etwas ausschliesslich Subjektives nimmt: als sei es ein freies dichterisches Ausgestalten der eignen seelischen Erlebnisse in Phantasiebildern, wenn Empedokles 'die Schicksale seines göttlich geführten Ich als Seelenwunderungen ausmalt' (K. Joël). Dass ein Religionsstifter in Ichform von seinen Wiedergeburten erzählt, die seinem gegenwärtigen Auftreten in dieser Welt voraufgingen, diese merkwürdige Realisierung der Glaubensphantasie findet sich als eine S t i l f o r m in dem klassischen Lande des Seelenwanderungsglaubens, in der Dichtung Indiens. In den heiligen Schriften des Buddhismus ist ein Buch 'Geschichten aus früheren Geburten', und in diesen Legenden tritt der Buddha, der um 480 aus dem Erdendasein schied, redend auf und vergegenwдrtigt seine Taten und Daseinsformen aus vergangenen Weltaltern, als Gott oder Mensch, als König, als Brahmane, oder auf den verschiedenen Stufen der Tiergestalt...»] (62–63).

Karl Joël [«Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik»] (Basel, 1903).

Автор сопоставляет формулу Эмпедокла: «ἐγὼ δ' ὑμῖν θεὸς ἄμβροτος, οὐκέτι θνητός» (Diels 112,4) с пифагорейской формулой (pythag. «χρυσᾶ ἔπη» V.71): ἔσσεαι ἀθάνατος θεὸς ἄμβροτος, οὐκέτι θνητός».

[«Dieses Selbstgefühl zeigt seine gefährlichste Stärke in der Verkündung des eigenen Gottseins; schon auf die Alten wirkte das als Charlatanerie. Empedokles, der Denker, Prophet, Dichter und Arzt, der, selbst ein Adliger, führend und entscheidend eingriff in die demokratische Erhebung seiner sizilischen Vaterstadt; der sein naturphilosophisches Lehrgedicht, das grossen wissenschaftlichen Gehalt hat, damit endet, dass er wie ein Magier seinem Jünger Macht über Wind und Regen, über Alter, Krankheit und Tod verleiht; der den Ertrag der modernen philosophischen Spekulation zusammen mit den Glaubenslehren der Mysterien in sich aufnahm, um auf die Massen reformatorisch zu wirken, ihnen den Zusammenhang der Dinge zu offenbaren und ihnen die Erlösung zu bringen: das ist eine Erscheinung, die in bizarrer Vergrösserung einzelner Züge doch wieder die Grundform des ersten Werdens der Persönlichkeit erkennen lässt. Es ist eine bestimmte Art von Genialitätsgefühl»] (63–64).

[«Aber das Individuum kann das Geheimnis seines schöpferischen Vermögens, dessen Bewusstsein irgendwie das ist, nicht aus dem

Zusammenhang der eigenen empirischen Ansichten von Mensch und Natur begreifen, sondern knüpft das höchste Selbstbewusstsein an das Göttliche an, wozu dann die vorhandenen religiösen Vorstellungen eine Handhabe bieten. In der Renaissance, wo auch die naturwissenschaftliche Auffassung des Menschen und der eigenen Person bei den höchsten Funktionen der Seele Halt machte, boten sich für die Erklärung dies Begabungen die Ideen von 'Glanz' und 'Geist' aus der Mystik dar, die ein unmittelbares Aufleuchten Gottes in einem einzigartig begnadeten, über die gewöhliche Menschennatur erhabenen Individuum glaubhaft machten»] (64).

[«Die Ausdrucksweise dieses Selbstgefühls aber, zum Beginn des Sühnelieds, zeigt bereits den Übergang vom Auftreten des Rhapsoden zu der Rhetorenart, sich dem Publikum in einem Prooemium vorzustellen, und deutet so auf die Region vor, in der die antike Selbstbiographie vornehmlich ihre Dasein fristen wird»] (64).

Значение проблемы переселения душ у Лессинга, Гердера, Гете и др. Несовпадение человека с самим собою, ни с одним своим положением и ограниченным воплощением. Безграничность человеческих возможностей. Необходимость обновлений и смен. Фрагменты Гераклита, которые склонны рассматривать, как афоризмы, как своего рода реплики одинокой беседы с самим собою.

См. *Diels* [«Herakleitos von Ephesos»]. 1901.

[«Einer gilt mir Zehntausend, wenn es der Beste ist»] (49). [«Eins gibt es, was die Besten allem anderen vorziehen: den Ruhm, den ewigen, den vergänglichen Dingen»] (29). Избранные у него, как и у Гете, получают бессмертие: [«Wächter der Lebendigen und Toten»]. [«Den Menschen, die Barbarenseelen haben, sind Augen und Ohren schlechte Zeugen»] (107), [«...nicht nur der Fortgang durch die verschiedenen L e b e n s a l t e r, sondern von h e u t z u g e s t e r n als ein N e u- und A n d e r s w e r d e n, das unter dem Bilde des Todes zur Anschauung kommt...»] (в fr. 88.III.125).

[«Und wenn die substanzielle Identität der Person von Heraklit aufgehoben war und das tägliche Neu- und Anderswerden der Seele ein Streben des früheren abgängigen Selbst zu sein schien, so zeigt sich nun, wie in dem 'Stirb und Werde' das Ich im Fortgang des Lebens zusammenhält: ‚Der Seele (des Menschen) ist der Logos eigen, der sich selbst mehrt' (115). Endlich die tiefste Einsicht, die wohl wieder eine Wendung gegen die Mysterien und ihre festen Lehren von dem Wege der Seele enthält und nun den metphysischen Grund des Seelenlebens, den Gott in uns, als das Unerforschliche bestimmt, vordeutend auf Augustins i n t e r n u m a e t e r n u m: 'Der Seele Grenzen kannst du nicht ausfinden

und ob du alle Wege abschrittest; so tiefen Grund hat sie' — so tief liegt der Logos, der ihre eigen ist»] (Fr. 45: «Ψυχῆ πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει») (69).

Процесс индивидуализации, представлений в драмах Эврипида, в сократическом диалоге, в изобразительных же искусствах — характерным портретом IV в. (70). Идеал органического государственно-общественного порядка, лежащий в основе этого (70–71).

См. *Julius Lange* [«Die Darstellung der Menschen in der älteren griech. Kunst»]. *W. Dilthey* [«Beiträge z. Studium der Individualität»], S.-B. Berl. Ak. 1896.

Первые мемуары Иона из Хиоса в 430 г. до н. э. Разрушение наивной целостности и органического порядка государственно-общественного строя и его осмыслений.

[«Bei Sokrates ist deutlich und sein Tod zeigt das noch mächtiger als sein Leben, dass die Art von Reflexion, die er in die Menschheit hineingeführt hat, eine Äusserung der höchsten ethischen Kraft, die die Geschichte kennt, gewesen ist. Diese Reflexion war darauf gerichtet, den einzelnen Menschen aus einem in vulgärer Naivität dahinlebenden Glied der Gesellschaft, einem Verhalten, das nunmehr den Angriffen der sophistischen Kritik ausgeliefert war, zum bewusst gestaltenden Baumeister der eigenen Existenz zu machen»] (77).

Платон дает в образе Сократа образец философского пути развития: от натурфилософии через скепсис к познанию себя самого.

[«Im späteren Altertum, wo wir mehrere Selbstdarstellungen von dieser Art haben, nimmt die Stufe der Skepsis die Form eines Ganges durch die verschiedenen gegeneinander streitenden Philosophenschulen an, und die Gewissheit, die gefunden wird, ist entweder die logische der Mathematik oder die der christlichen Lehre oder die der Erfahrung. Das ist das 'intellektuelle Gegenbild' zu der Seelengeschichte, die aus den Gemütserfahrungen in der christlichen Mystik entstand; bei den neueren Völkern treten schon im Mittelalter beide nebeneinander auf, und noch bei Leibniz kehren in der Skizze, die er von seiner Entwicklung entwirft, die typischen Züge aus der Darstellung des Phädon wieder»](79–80).

См. Leibniz in d. Einl. zu s. Specimina Pacidii u. d. Briefen an R. de Montmort, opera philos. ed. Erdmann p. 41f, 701f.

Влияние сократовского пути на первую в античной литературе «историю обращения» ([«Bekehrungsgeschichte»]) Диона Хризостома (80).

Платоновский «эротический» путь души. [«Als die vollendetste Darstellung jenes Platonischen Weges der Liebe aber wird sich uns Dantes Vita Nuova dartun, Plato ebenbürtig auch in Bild und Symbol und mit Plato vergleichbar auch durch die Doppelseitigkeit von Entwerdung und Verklärung der Gestalt durch die Idee: eine Dämmerung, die bei Dante den Sonnenaufgang der Renaissance verkündet»] (82).

W. Dilthey [«Die Funktion der Anthropologie im 16. u. 17. Jahrh.»], S.-B. Berl. Ak. 1904.

[«Isokrates hat sich in einer fingierten Verteidigungsrede, der sog. Rede 'vom Vermögenstausch', ein 82 jähriger Greis (353), den Vorwurf gestellt: 'seinen Charakter, seine Lebensführung und seine Bildung den Schlechtberichteten und d e n s p ä t e r e n G e s c h l e c h t e r n klarzulegen'. Er will 'die Wahrheit über sich kundtun', es soll 'ein Bild seiner Gesinnung und seines ganzen Bios sein'. Er wird in diesem Werk 'ein Denkmal von sich zurücklassen, viel herrlicher als die Standbilder von Erz'»] (86).

[«In einem bestellen Nekrolog für einen König Euagoras hat Isokrates die biographische Lobschrift, das 'Enkomion', als eine von ihm erfundene Literaturgattung herausgegeben (nach 374), und das Enkomion wurde durch die praktische und theoretische Ausführung, die er ihm widmete, zu einer der verbreitesten Formen in der biographischen Literatur»] (86).

[«Das ist die innere Beziehung zwischen dem Enkomion des Isokrates und seiner Selbstbiographie. Wie diese auf dem gutbürgerlichen Ethos fusst, hängt die Lobschrift für Euagoras ihrer Entstehung nach mit einer Übung des bürgerlichen Lebens zusammen, die sich uns bald nach deutlicher als ein Nährboden für die Biographie erweisen wird: nämlich mit der Entwicklung der Leichenrede, die in der Tageshelle griechischen Daseins zu einem so hohen Moment wie der Rede des Perikles führte, die er im Auftrag des Rates zur Feier des Totenfestes für die um den Staat verdienten Männer gehalten hat. Einen Zusammenhang mit der hier berührten Sitte nimmt Isokrates selbst für den Nekrolog, den der Sohn des Euagoras ihm aufgetragen hatte, in Anspruch, indem er in jener Vorrede (§ 11) das Enkomion an die herkömmliche poetische Gestaltung der Totenklage, den Threnos, anknüpft: er wollte eine Probe dafür liefern, dass die Prosarede, die ihm ja als etwas Höheres dann Poesie galt, auch diese Funktion der Dichtung, die aus Pindars Threnoi bekannt ist — und bei Pindar von einem tiefreligiösen Gedanken der Einheit des Einzeldaseins im Schicksalszusammenhang getragen war — , zu Übernehmen imstande

sei; es sollte entsprechend dem damals modernen biographischen Interesse eine selbständige Prosagattung werden, welche frei von dem mythisch-heroischen Inhalt die grossen Männer der Gegenwart und ihre kunstmässige Verherrlichung zum Vorwurf hätte»] (88).

[«Das Schema, das Isokrates für das Enkomion feststellte, ist nun ein wertvolles Schema für die Auffassung des *bleibenden* Wesens des Menschen. Und es ist wohl verständlich, dass eine solche Bildung glückte. Denn die Rhetorik müht sich nicht, aus realer Anschauung ein Bild der individuellen Existenz zu geben, sondern sie hat von einem Idealbild der betreffenden Lebensform her abstrakte Forderungen zur Hand, deren Erfüllung an dem Individuum zu preisen ist...»] (89)

[«Wesentlicher aber war die unausgesprochene Absicht, dem neuen Vorwurf der Selbstbiographie, *die bei ihm nicht aus einer ineren Notwendigkeit Form gewann*, höchstens durch abfällige Kritiken mitangeregt war, wenigstens von aussen etwas von Wahrscheinlichkeit zu geben durch *Anknüpfung an die bestehenden Lebensformen*. So griff Isokrates die *äussere Form der Gerichtsrede* auf und fingierte einen *Prozessfall*, der für eine ausführliche Selbstdarstellung Raum bot, ja ihr zugleich einen aktuellen Reiz gab: angeklagt wegen Verführung der Jugend, muss er sich vor der Öffentlichkeit verteidigen»] (91–92).

Апология Сократа, как образец (92).

[«Die antike *Selbstverherrlichung* trat in dieser ersten Autobiographie der europäischen Literatur in kleinmenschlicher Weise auf. Sie reicht doch von der eiteln Ruhmredigkeit bis zu dem *stolzen Selbstgefühl der Persönlichkeit*, die im Diesseits, in der *schönen Ordnung der Welt oder des Staates*, freundig ruht, in Willensmacht, Ehre und unsterblichem Ruhm. Sie ist bereits im Altertum, in jenen spten Zeiten, da man weniger in der Gegenwart lebte, als von der Vergangenheit zehrte, als ein charakteristischer Zug angesprochen worden für die Art, wie ein freigewordener Mensch von sich selbst redet. Plutarch hat in einem seiner moralphilosophischen Aufsätze (Plutarch, Moralia, «Περὶ τοῦ αὑτὸν ἐπαινεῖν ἀνεπιφθόνως») sich über das *Selbstlob* verbreitet, eine Fülle solcher Äusserungen aus der Literatur von Homer ab zusammengestellt und darauf eine Untersuchung der *Formen der Selbstverherrlichung* gebaut und den Takt, die Situationen, die Absichten, die Vorsichtsmassregeln, die nötig sind, um dem Eigenlob das Anstössige zu nehmen, unter vielen Distinktionen abgehandelt. Mit einer ähnlichen Sammlung klassischer Zitate hat der Rhetor Aristides die Berechtigung der Äusserung des Selbstgefühls erörtert

(Aelius Aristides ed. Dindorf II 491sq.), indem er seine Stellen nach sozialen Gruppen ordnete und feststellte, wie die Helden bei Homer, die Sieger im musischen oder gymnastischen Agon bei den Dichtern, die Staatsmänner und Feldherren bei den Historikern oder in ihren eigenen Liedern und Reden, die Schriftsteller aller Art gleichmässig stolz von sich reden. So kam er zu dem Ergebnis, dass es 'ganz alter Brauch und echt hellenisch' sei, stolz von sich zu denken, und dass ohne eine solche Gesinnung nichts Grosses in Tat oder Wort vollführt werde. In diesem 'gleichsam eingborenen' 'Eidos der Gesinnung' findet er ein das ganze Hellenentum verbindendes Merkmal, im Unterschiede von den 'Barbaren', die wohl manches andere und zumal Technisches auch haben, dieser Grösse und Stärke der Seele aber unteilhaftig sind»] (95–96).

Das Ethos, zu dessen Ausdruck die Selbstdarstellung bei Demosthenes wie bei Isokrates diente, war durch die in der athenischen Demokratie entwickelte Moralität gegeben. Eine solche Beziehung der Selbstanschauung zu einem gesellschaftlich Allgemeinen herrscht durchweg bei der aus dem praktischen Leben entstehenden Autobiographie, nicht nur bei den Anfängen und weiterhin im Altertum, sondern auch in den Bürgerchroniken des Mittelalters oder in den Selbstporträts der honnêtes gens des 17. Jahrhunderts»] (96).

[«Und indem sich mit der Idealisierung die pädagogische Richtung der Rhetoren verband, behielt von Isokrates ab die Selbstbiographie die Funktion, ein Bildungsideal aufzustellen»] (96).

[«Von ähnlich allgemeiner Bedeutung für die Autobiographie, die nicht aus der Selbstbesinnung, sondern im Zusammenhang mit der Öffentlichkeit entstand, war die formale Stellung zum eigenen Leben als einem von anderen Objekten nicht wesenhaft unterschiedenen Stoff für die Anwendung stilistisch-oratorischer Künste»] (96).

[«Die Rhetoren blieben neben den Staatsmännern die Träger der Selbstbiographie im Altertum. Und diese Stellung ist noch wirksam bis in Augustins Bekenntnisse, die nicht gelesen, sondern deklamiert werden müssen. Das rhetorische Moment hat in der literarischen Physiognomie der Selbstbesinnung jenen zweideutigen Zug verstärkt, den man von Rousseau her kennt: bei Augustin wie bei Seneca macht sich das geltend. Die Auffassung der Autobiographie als einer einsamen, innerlichen Arbeit ist vollständig und durchgreifend erst im christlichen Mittelalter errungen worden. Die Anfänge dieses Verlaufs führen in das hellenistische Zeitalter hinein»] (96).

[«Die Auflösung des umgrenzten, aber als ein Ganzes in sich befriedigten bürgerlichen Daseins in den Stadtrepubliken, die Organisation des Beamtenstaats, der die politischen Aufgaben aus dem Zentrum des sittlichen Tuns des Bürgers fortnimmt, um sie in die Hand eines einzelnen oder einiger Wenigen zusammenzubringen; die so entstehende Existenz des Privatmenschen und ihr gegenüber die Herrscher, die Machtmenschen, das persönliche Getriebe an den Höfen. Dazu das unermesslich folgenreiche Ereignis, dass die Griechen sich seit dem makedonischen Weltreich mit den Orientalen mischten: die Ausbreitung des hellenischen Geistes über Orient und Occident zu einer Weltkultur, zunächst noch zusammengehalten von der Kraft griechischer Philosophie und Wissenschaft, diese Erweiterung des Horizonts über die verschiedenen Lebenshaltungen von Menschen und Völkern, dieses Zusammenkommen der mannigfachsten Inhalte aus den nationalen Vergangenheiten wie aus der ungemein verbreiterten Gegenwart im Bewusstsein des einzelnen»] (101–102).

[«Auf dieser Stufe muss der Einzelmensch, wenn er denn ein voller Mensch werden will, sich die Ganzheit erst aus Sonderungen heraus erwerben: er besitzt sie nicht mehr in der Ungeschiedenheit aller Gemütskräfte und auch die Einheit des sittlichen Daseins, das in der Polis steht, trägt nicht mehr; so kann die Persönlichkeitsbildung nunmehr rein von Innern des Subjekts ausgehen, und mit dieser Verinnerlichung fällt eine Universalisierung der Lebensgrundlagen zusammen: das Individuum schafft sich ein freies Verhältnis zur Welt durch persönlich erworbene Überzeugungen, kraft deren der Mensch mehr wird als ein abgesondertes Einzel-Ich, weil er in einer begründeten Stellung zum Leben die Geschlossenheit gewinnt, die wieder ins Ganze zu wirken vermag»] (102).

[«Diese Begriffswelt ist nicht mehr der Ausdruck einer nationalen Kultur, sondern stammt aus den im Denken selber gelegenen Möglichkeiten, Leben und Sittlichkeit rational zu leiten. Ihnen entsprechend differenziert sich jetzt die Auffassung des Individuellen in verschiedene Formen bewusster Lebenshaltung — eine der grossen Schöpfungen des griechischen Geistes sind diese unterschiedenen Typen des Platonikers, Stoikers, Kynikers, Epikuräers, Skeptikers und peripatetischen Forschers. Der Begriff der Philosophenschulen hat hier einen weiteren Sinn: gegenüber der ursprünglichen Bedeutung, den Zusammenhang der wissenschaftlichen Arbeit in der Philosophie herzustellen, überwog die Lebenswirkung, Gesinnungsgemeinschaften für die isolierten Individuen zu sein»] (102–103).

Особая роль личности мудреца-основателя школы. Культ этой личности.

[«Ein weiteres Moment der Individualisierung lag in dem Anblick der Unterschiede der Völker, deren Fremdheiten von den alles perzipierenden Griechen scharf erfasst wurden — diese Zeit zuerst lebte in der Freiheit der Möglichkeiten, und der Staat liess für die freie Bewegung Raum, bis vom dritten nachchristlichen Jahrhundert an Despotie und Kirche die zusammengewachsene Kultur autoritativ festlegten»] (103–104).

[«Es fehlt dieser Zeit noch die uns so selbstverständliche Unterscheidung, die einen besonderen Wert darin erkennt, dass das Leben eines Menschen von ihm selbst geschrieben ist»](107).

[«So führt Cicero (ad fam. V, 12,8) nur 'die Mängel dieses Genre' auf: 'wer über sich selbst schreibt, muss, wenn etwas zu rühmen ist, grössere Zurückhaltung üben und muss Tadelnswertes übergehen; dazu kommt noch, dass das Zutrauen und das Gewicht geringer ist und viele es überhaupt tadeln', den eigenen Ruhm zu verkünden, statt das einem andern zu überlassen»] (107–108).

[«Dass etwas wirklich erlebt ist, gab nicht wie für unser Empfinden Zutrauen und zureichenden Grund für die Darstellung. Es lag das nicht lediglich an der Selbstverständlichkeit praktischer Zwecke für die Autobiographie, sondern an einer geringeren Geltung der wirklichen Tatsachen des Lebenslaufs im literarischen Auffassen, die sich in der Stellung zu den historischen Personen allgemeiner wiederfindet. Es zerfloss die Scheidelinie zwischen Erlebtem und dem Erfundenen, das sich in den Grenzen des Möglischen hält; die uns so ins Blut übergegangene Wertschätzung der lauteren geschichtlichen Wahrheit ist im Altertum nie so herrschend gewesen, entsprechend der damaligen Lage der wissenschaftlichen Kultur, die das volle historische Wirklichkeitsbewusstsein nicht besass, das mit der Vertiefung in die innere Erfahrung zusammen anwächst»] (109). [«So war das Ichsagen nocht nicht an sich schon inhaltvoll, und das Grundverhältnis wirkte fort, dass die Autobiographie in die allgemeine Literatur aufging und das eigene Leben als ein Stoff galt wie andere Stoffe: erst von der philosophischen Selbstbesinnung aus sollte das eben in dieser Epoche anders werden»] (109).

[«Blieb dieser Stoff ohne rhetorische Bearbeitung, so war das Werk unliterarisch, ein 'Hypomnema'»].

[«Ihr gegenüber steht jene Art der hellenistischen Geschichtschreibung, die 'mit der Poesie, Epos und Drama wettei-

fern' will ... Eine Berührung der Autobiographie mit dieser romanhaften Historie ist mit Sicherheit nur einmal, bei Cicero, feststellbar. Aber wie leuchtet in dieser Zeit die Tatsache hinein, dass es angängig war, aus einem gegebenen Einzelleben so die Leidenschaften herauszuholen und diesen Stil für die historische Darstellung der eigenen Person zu benutzen! ... Der wesentliche Zusammenhang wird am sichtbarsten in der neueren Zeit, im 17. Jahrhundert, wo auch wieder Tragödie, Historie und Roman kraft einer vom Verstande gewollten Herrschaft von Leidenschaft und Phantasie als ein komplexes Ganzes zusammengingen und die Autobiographie sich in Verbindung mit dem psychologischen Roman daraus ablöste»] (109–110).

W. Dilthey [«Auffassung und Analyse des Menschen im 15. u. 16. Jahrhundert»], Archiv f. Gesch. der Philos. IV (1890).

[«Dass Individualität um ihrer selbst willen da sei, dass die Natur 'alles auf Individualität angelegt' habe und der einzelne grade darin sittlich sei, dass er die gemeinsame Menschennatur auf die in ihm angelegte eigentümliche Weise in den realen Lebensbeziehungen entwickelt, dieser inhaltvolle Persönlichkeitsgedanke ist der alten Welt nicht aufgegangen»] (117).

[«Und das imposante Grabmonument, das sich König Antiochos von Kommagene auf einer weithin sichtbaren Höhe des Taurus, auf dem Nemrud-Dagh, errichtet hat (um 38 v. Chr.), gibt einen Eindruck davon, wie die bildende Kunst zusammen mit den inschriftlichen Mitteln die göttliche Herrlichkeit eines hellenistischen Fürsten verewigte. Der König, halb syrischer halb persischer Abkunft und in der Mischung persisch-chaldäisch-griechischer Glaubensvorstellungen lebend, führt sich in den pompösen Rythmen seiner mit einem Ich einsetzenden Inschrift — es ist eine Festproklamation, kein Tatenbericht — als den 'erschienenen gerechten Gott' ein und erklärt: nicht nur die Heroenschar seiner Ahnen, sondern 'alle Götter' sollten in Ebenbildern in seinem Heiligtum thronen und unter ihnen sein eigenes Bild, auf das 'die alte Ehre der grossen Götter zur Zeitgenossin einer neuen Tyche' werde»] (120).

[«Es handelt sich um die solide Gestalt des Familienlebens, von der ein kräftiger Zug zur Biographie und Autobiographie ausgeht. In den vernehmen Familien, die die Träger einer republikanischen Staatsordnung sind, bilden sich aus der Beziehung von Vater und Sohn feste Formen der Überlieferung aus, die den Fortbestand der häslichen, beruflichen und politischen Arbeit durch die Generationen hin sichern; ein Schatz häuslicher Überlieferungen, der dem einzelnen die sittlichen und praktischen Grundlagen seiner Existenz darbie-

tet und ihm ein Selbstgefühl gibt, das die ganzen zähen erworbenen Wirklichkeiten von Eigentum, Geschäftsführung, Familienregierung, Amt und politischem Einfluss und von Anteil des Hauses an der nationalen Geschichte von vornherein in sich schliesst und dadurch einem geschichtlichen Bewusstsein vorarbeitet»] (127).

[«Die Selbstauffassung hat in dieser Beziehung auf die Ahnen als die Repräsentanten der nationalen Ideale ihren festen Halt»] (129).

[«Die grösste Steigerung dieser Lebensmacht der Ahnen ist dann die religiös-sinnfällige Erscheinung des politisch-moralischen Familienwillens selber, wenn ein Mitglied des Adels zu den Vätern versammelt wird. Die ganze Reihe der Ahnen, zuweilen mehr als hundert, derb, körperhaft lebendig vorgestellt von Männern, meist S c h a u s p i e l e r n, die mit der bemalten Porträtmaske und dem ganzen Prunk der betreffenden Amtstracht angetan sind, führt, auf hohen Wagen sitzend, in feierlicher Prozession der Verstorbenen aus dem Trauerhause; dieser selbst liegt unverdeckt auf einem Paradebett, das die Söhne tragen, oder hoch aufgerichtet erscheint er in Tracht und Haltung wie ein Lebender, durch eine bekleidete Holzfigur mit Wachslarve dargestellt, und die Denkmäler seiner Taten werden ihn wie beim Triumph vorangetragen: wie matt und blutlos wirk dam-gegen über eine Selbstverherrlichung, wie sie Kaiser Maximilian in der 75 Meter langen Bilderfolge seines Triumphzuges sich hat schaffen lassen! — Und nun, wenn der Zug auf dem Forum angelangt ist, tritt der Tote ein in die geschichtliche Vergangenheit, die dauerndes Leben bedeutet. Das ist der naturgemässe Höhepunkt in der Funktion der Ahnen. Es ist die Feier, die Polybios (6,53) so aus dem unmittelbaren mächtigen Eindruck heraus als die Kraftquelle schildert, die die römischen Jünglinge zu Männer macht. Vor der rostra, dem Toten gegenüber, sitzen die Ahnen auf den elfenbeinernen Sesseln nieder, im Kreise rings steht das Gefolge, und ein Sohn oder der nächste Anverwandte des Verstorbenen hält die Grabrede, die l a u d a t i o, nicht an die Angehörigen, sondern an die römischen Bürger, die Quiriten, sich wendend; er beginnt mit dem Ruhm des Geschlechts, ruft dann das Leben des eben verstorbenen von der Jugend an zurück, seine Taten und Ämter und Ehren und seine Tugenden zumal und geht endlich die Ahnen, wie sie vor ihm dasitzen, der Reihe nach durch, vom ältesten anfangend, um ihre Taten zu preisen»] (130–131).

[«Mit diesem altrömischen Brauch der Leichenreden, die vielfach schriftlich im Hausarchiv aufbewahrt und dann auch — so viel wir wissen, seit dem dritten Jahrhundert v. Chr. — buchmässig herausgegeben wurden, war eine dauernde Pflege des biographischen Interesses

gegeben, die vor dem Aufkommen der literarischen oder wissenschaftlichen Behandlung eines Individuums einen geschichtlichen Ort der Biographie in der Familie zeigt. Die gesprochene Rede war in Rom, ähnlich wie in Athen, die Nachfolgerin des Totenlieds, der zum Lobe des Verstorbenen gesungenen n a e n i a, die sich neben ihr nur noch als ein kultmässiges Rudiment erhielt. Wie weit die nationale Bildung der laudatio über die in Leichenreden gewöhnliche Idealisierung hinausgegangen ist und zu einer realistischen Wiedergabe des Einzellebens gelangte, ist im allgemeinen nicht zu sagen»] (131).

Дошедшая до нас почти полностью [«Laudatio»] из времени Августа (одного республиканского офицера своей жене). Она не лишена глубокого личного элемента с реалистичностью. См. [«Laudatio Turiae»] в Corp. Inser. Lat. VI, 1527 (132).

F. Vollmer, [«Laudationum funebrium Rom. historia et reliq. Edition»], Fleckeisens Jahrb. f. klass. Phil. Suppl. — Bd. XVIII. 1892.

Для отношения к автобиографии характерно, что Адриан (Hadrian) свою [«Vita»] издал под именем одного из своих вольноотпущенников (137).

Автобиографический интерес в кружке младшего Сципиона с Лелием (Lälius), Полибием, стоиком Panaitios (137–138).

[«In einen anderen Umkreis der hellenistischen Lebensauffassung führt die Art von S e l b s t v e r h e r r l i c h u n g, die S u l l a in seiner Autobiographie, die mit ihren 22 Büchern als das umfangreichste Memoirenwerk der römischen Literatur erscheint, durchführte... Plutarch selbst bezieht sich auf ihn für die Charakteristik des Menschen und speziell seiner religiösen Haltung: Sulla, der sich als Diktator zum Gipfel seines Triumphs den Beinamen der *Glückliche* zusprechen liess, habe die missgünstige Erklärung seiner Erfolge als blosser Glückszufälle mit stolzer Bedeutung sich zu eigen gemacht und, zum Selbstruhm oder aus Frömmigkeit, durch Unterordnung dessen, was er leistete, unter die Gunst der T y c h e seinen Taten die Steigerung gegeben, die in einer solchen Beziehung zu den Göttern liegt... Es ist eine n e u e W e n d u n g in der t y p i s c h e n Ä u s s e r u n g s w e i s e d e s h e r r s c h e r l i c h e n S e l b s t g e f ü h l s, die die allen überlegene Stellung der eigenen Person auf die Nähe an die Götter gründet, sich ihnen angleicht oder anlehnt. Tyche, die Glücksgöttin, erhob sich als die Göttin des so unsicher gewordenen Menschenloses in diesen Zeiten unter die umfassenden Einheitsgötter, die sich in den Vorkämpfen des Monotheismus um die Alleinherrschaft stritten; das Walten dieser Göttin hatten die hellenistischen Geschichtsdarsteller

und philosophischen Schriftsteller, und eben noch Posidonios in pakkenden Bildern, vorgeführt: je nach dem Horizont der Aufklärung oder Frömmigkeit erschien sie als der blinde sinnlos launische Zufall oder als der Inbegriff der Schutz- und Segensmächte oder als ‘die menschliche Moira, die in plötzlichem Umschwung, in Peripetien aufgeht’. Vorsehung, Zufall, Schicksal, Glück, diese dunkle Macht, der ein Mensch der Tat am tiefsten ins Auge schaut, Tyche wird von Sulla, diesem ‘Löwen und Fuchs zugleich’ mit einer Art genialer Leichtigkeit ins Spiel gesetzt: dieses Irrationale, gegen das keine Rechnung des Feldherrrn und Staatsmanns ankann, neigt sich dem Liebling der Götter, seine Taten und Erfolge, die die Umgestaltung der republikanischen Staatsordnung brachten, werden zur Offenbarung seiner höheren Mission, und sein persönliches Dasein samt all den Gewalttaten wird überstrahlt mit dem heitern Glanz eines anstrengungslosen Gelingens das, frei und unberechnet, unfehlbar von oben kommt»] (139–140).

См. K. Lehrs [«Dämon und Tyche. Populäre Auff. aus dem Altertum»] (1875).

[«Als ein Hauptmittel der Durchführung tritt noch die Benutzung von Wundern und Zeichen, Orakeln und Traumgesichten zur Suggestion der göttlichen Bestimmung hervor. Bei der Verkündigung des Gotteskönigtums Alexanders des Grossen hatte sich sein Historiograph Kallisthenes, der Neffe des Aristoteles, dieses Mittels bedient, und in den Autobiographien der römischen Kaiser wird es uns wieder begegnen. Bei der Zusammenstellung solcher Prodigien in Ciceros Schrift gegen die Divination (Cicero, de divinatione) tritt Sullas Selbstbiographie neben Philistos’ Geschichte des syrakusanischen Tyrannen Dionys auf. Dahinter steht die kompakte Macht, die der Glaube an Auspizien und Omina im römischen Leben und Kultus hatte. Die politische Verwertung und Selbsterhöhung ist die erste Form, in der er sich in unserer Geschichte geltend macht... Sulla zuerst hat in seinen Aufzeichnungen die Beachtung der Prodigia, die in der Geschichtschreibung der Republik herkömmlich war, sofern es sich um den Staat handelte, dem die Götter auf offizielle Befragung oder durch Zeichen und Wunder ihren Willen kundtaten, auf seine eigene Person konzentriert... An einer merkwürdigen Stelle bei Plutarch, die wohl sicher auf die Selbstbiographie zurückgeht, wird die Klarheit und Deutlichkeit, mit der die göttlichen Vorzeichen in Sullas Zeiten auftreten, in Beziehung gesetzt zu der geschichtlichen Lage: eine allgemeine Weltveränderung, so erklären die kundigsten Wahrsager, das Aufkommen eines

neuen Menschengeschlechts mit anderen Sitten und anderer Lebensart künde sich auf solche Weise an. Seltsam erinnert das an orientalische Vorstellungen, in denen die Regierung eines Königs als der Anbruch eines neuen Weltalt ers verherrlicht werden konnte»] (140–141).

См. *Y. Plew* [«Über die Divination in der Geschichtschreibung der röm. Kaiserzeit»]. Festschrift f. L. Friedländer. 1895.

У Суллы перед одной битвой, когда его полководец медлил и колебался, мелкий ветер принес с ближайшего луга цветы, которые покрыли солдатам щиты и шлемы, и они, увенчанные, пошли к победе (Plutarch, Sulla 6,5.9.2.7.) (142).

Самопрославление Цицерона. Он ждал поэмы [«Ciceronias»] от поэта Archias'a. [«Angesichts des Triumvirats, das den Anfang seines Sturzes bedeutete, fasst er wieder selbst die Schriften zum Ruhm seines Konsulats ab (60), und zwar drei auf einmal: ein hochrhetorisches, aber als Hypomnema ausgegebenes Werk in griechischer Sprache, eine lateinische Bearbeitung, gleichfalls in Form von Kommentarien, und drittens — 'auf das keine Gattung für mein Lob von mir selbst unbenutzt bleibe' (Cicero ad Att. I.19,10) — ein Heldengedicht, poema: drei Bücher lateinischer Verse, die er im selben Jahre vollendete»] (143).

Reitzenstein [«Hellenist. Wundererzählungen»] (1906).

Цицерон в одном послании (fam. V 12) он разъясняет историку свой взгляд на историческое сочинение: он придает ему романный характер: [«Die Folgeordnung von Annalen fesselt uns nur mässig als blösse kalenderartige Aufreihung; dagegen eines hervorragenden Mannes oft schwankende mannigfaltige Schicksale wekken Bewunderung, Spannung, Freude, Seelenpein, Hoffnung, Furcht; wenn sie vollends in einem denkwürdigen Ausgang zum Abschluss kommen, steigert sich die Annehmlichkeit der Lektüre zur höchsten Lust»] (147–148).

[«Was Cicero hier für sich verlangt, war in der hellenistischen Geschichtsdichtung als eine bestimmte Form für die 'tragische' Darstellung historischer Persönlichkeiten gegeben: es bestand hier eine Gattung der historischen Monographie, deren typische Züge von der rhetorischen Theorie beschrieben wurden, wie Cicero es tut, und die einen technischen Namen hatte, und der Gedanke ist einleuchtend, dass in ihr ein festes Zwischenglied zwischen dem Drama und dem 'Roman' zu finden sei»] (148).

[«Diese Richtung der Autobiographie auf eine Behandlungsweise, die wir historischen Roman nennen, ist eine der bedeutsamsten Erscheinungen, die unsere Gattung im Altertum zu verzeichnen hat. Die romanhafte Historie, die zur idealen Darstellung von Ciceros Taten dienen soll, entspricht in der geistigen Haltung dem 'grossen' historischen Roman des 17. Jahrhunderts, der sich zur Spiegelung der französischen Aristokratie, der Gesellschaft der Fronde, ausbildete und die honnêtes gens mit ihren erhobenen Tugenden und Ambitionen unter durchsichtiger antiker Verkleidung in grossen Situationen und tönenden Reden vorführte»] (149).

[«*Res Gestae*»] *Августа*. См. [«Monum Ancyranum»] ed. Mommsen.

Марсовы поля. Самый документ (текст) был завершен незадолго до смерти и помещен на хранение в священном месте Рима, у весталок (158–159).

[«Die Form, die er für die Veröffentlichung verfügte — nicht Buch oder selbstständige Aufstellung, sondern die Verbindung mit dem Mausoleum — gab den geschriebenen Worten einen geschlossenen Hintergrund, der für ihren Eindruck nicht bloss die feierliche Wucht der monumentalen Anlage, sondern die konkreten religiösen Vorstellungen ausschöpfte, die sich um den Namen Augustus und um die Idee seines unvergänglichen Daseins sammelten.

[«Das Thronen der Worte, das eine grosse Architektur zum massiven Träger verlangte, war eine feststehende Ausdrucksform orientalischer Herrschermacht gewesen. Mommsen schon hat hervorgehoben, dass die orientalischen Königsinschriften und zumal die des Darius die einzige Analogie bieten, entsprechend der Einwirkung des durch hellenischen Einfluss temperierten orientalischen Regiments auf die Umgestaltung des römischen Staatswesens zum augusteischen Verfassung, zum persönlichen Regiment des ersten Staatsbürgers. Dann aber waren in dem Umkreis dieser Stätte jene altrömischen religiösen Ideen gegenwärtig, die in der Begräbniszeremonie selber die Überwindung des Todes durch die geschichtliche Fortdauer zum Ausdruck brachte»] (159).

См. Mommsen [«Der Rechenschaftsbericht des Augustus»]. Sybels Histor. Zeitschr. N. F. 21 (1887).

Gardthausen [«Augustus»].

[«Wie auch Augustus persönlich zu der Idee seiner Vergottung gestanden haben mag, die keine so romantische Glaubenssache war, sondern ein aus dem Zusammengehen von Politik und Religion zu begreifender kultischer Ausdruck der tatsächlichen, geschichtlichen

Funktion, in der der Beherrscher und Organisator des Reichs gewirkt hatte und fortwirken sollte — jedenfalls war eine solche Erhöhung etwas für den Kaiser Vorauszusehendes, nachdem er schon bei Lebzeiten göttliche Ehren auch von römischen Bürgern, die beim Gotte Augustus zu schwören hatten, entgegengenommen und gefordert hatte und nur in Rom selbst bei Lebzeiten keinen Tempel, sondern nur die Ehren eines Heros wollte. In den Worten der Res gestae, die für Rom bestimmt waren, ist nicht die Sprache eines Gottes und nichts von Gottesgnaden und Einbeziehung in eine Welt, die höher wäre als die menschlicher Aktivität: es ist eine einzig dastehende Positivität der Selbstanschauung, die die nackten Tatsachen rein als solche bündig hinstellt, und das Selbstgefühl ruht, wie es sich bewusst nach aussen kundgibt, fest in sich selbst, in der Behauptung der eigenen Willenskraft, deren Grösse keiner Steigerung bedarf und deren Beherrschtheit jedes Übermass abweist; die Ordnung von der sich die Herrschermacht ihr legitimes Walten verbürgen lässt, ist nicht ein eigenes göttliches Recht, sondern die geschichtliche Verfassung des Römerstaates, und die Höhe, an der die eigene Gestalt gemessen wird, ist bestimmt durch die nationalen Traditionen, der Väter Brauch und Mannesart. Aber man muss jenen Glauben, der doch lebendig und populär war und einen Menschen wegen übermenschlicher Taten zum Heros und zum Gott erhob, in Rechnung ziehen, um die äussere Nähe an Tod und Grab, in der das Monument zu wirken bestimmt war, nicht nach gutbürgerlicher Norm aufzunehmen»] (161).

[«Aus dem tiefen Schweigen, welches Tod und Verklärung umgibt, aus der Zeitlosigkeit selber, die vom Moment des Sterbens nur die Verbürgung untrüglicher Rede zuruckbehält, kommen die Worte des Augustus hervor, dass sie, wie von einem Gegenwärtigen gesprochen, ohne Vorrede anheben: Neuzehn Jahre alt habe ich ... dem Vaterland die Freiheit wiedergebracht.

[«So ist auch der Stil der Darstellung. Nicht, wie man immer wieder sagt, vor der plebs Romana, vor der grossen Masse der hauptstädtischen Bevölkerung, sondern im Angesicht der Ewigkeit legt Augustus Rechenschaft ab»] (161).

[«Die geschichtlichen Tatsachen haben das Wort, das persönlich Menschliche, das als undurchdringliche Energie dahinter steht, bleibt verschlossen, wie es denn nur das einsame Ich angeht. Das Bewusstsein des Vollbrachten, die Ordnung des Staates, die er in seiner langen Regierung zur Rettung des Römertums und zum Segen der Welt durchgeführt hat, das gibt die Grundlage, auf der die moralisch oder persönlich angesehen so diskrepanten Taten sich einheit-

lich zusammenschliessen. Darin liegt die Wahrheit des Berichts; sie ist nicht historisch in dem Sinne, dass die Dinge so wie sie gewesen und geworden sind wiedergegeben werden — autobiographische Dokumente haben fast niemals einen derartigen Wahrheitswert — sondern in einem praktischen Verstande. Der in der persönlichen und staatlichen Entwicklung errungene Stand der Dinge, der die Zukunft Roms bestimmen soll, lässt alles, was von egoistischen Mitteln und Usurpationen, von Schrecken und Blutgerichten an den Taten haftet, als ohnmächtige Schatten weit hinter sich. Es handelt sich um die dauernden Wirklichkeiten, die die Geschichte bewähren wird, und von diesem Überlegenen Bewusstsein aus wird die Vergangenheit nicht reproduziert sondern noch einmal durchlebt und gestaltet.

[«Hier haben subjektive Momente keinen Raum, äussere biographische Angaben so wenig wie das stoische Pflichtleben oder das persönliche Machtgefühl des Herrschers. Augustus nennt nicht seinen Namen und nicht den von Vater und Mutter, er beginnt nicht mit Geburt oder Adoption, sondern mit seinen ersten politischen Erfolgen und er nivelliert die übergeordneten Befugnisse, kraft deren er das Regiment geführt hat... Seine Feinde und Rivalen in den Bürgerkriegen deutet er, wo die Erwähnung unumgänglich ist, durchweg nur so unpersönlich an, dass sie als Träger von Gegenwirkungen bezeichnet sind — etwa: ‘der, mit dem ich Krieg geführt hatte’ — oder dass eine Tat, die ins menschliche oder nationale Gefühl einschneidet, ins Gedächtnis gebohrt wird, ohne durch den Klang der Namen das Bild der Täter selber zu erwekken: ‘die, die meinen Vater ermordet haben’, ‘die die Staatsordnung durch Parteiherrschaft unterdrückt hatten’ ... oder noch knapper eine subordiniert eingefügte Bemerkung: ‘als schon den grossten Teil unserer östlichen Provinzen die Könige — d. h. Kleopatra und ihre Söhne — besassen’... Von all der harten gewalttätigen Arbeit, die er bei der Erkämpfung seiner Alleinherrschaft hatte, bleibt nichts, auch nichts von Rancune, zurück, und nur in der Bewertung der Sachen spricht sich die Überlegenheit aus. Ebensowenig führt der Kaiser die Personen, die zu seiner Regierung mitwirkten, auf, wie Darius die Namen seiner Getreuen an den Schluss seiner Inschrift fügte, sondern statt der moralischen Relation von Mensch zu Mensch wird das Funktionieren der staatshaltenden Organe herausgearbeitet. Der Senat, immer mit Würde genannt, tritt nur als Körperschaft auf, nie ein einzelnes Mitglied. Senat und Volk erscheinen selbst in jenen gewalttätigen Zeiten vor der Begründung des Prinzipats als entscheidene Faktoren, die ihm seine Machtstellung sanktionieren: nicht als ob er

sich hätte rechtfertigen müssen, dass er kein Usurpator gewesen, und als ob er Phrasen machte, sondern die Verfassung, wie sie gegenwärtig Bestand hatte und dauernden Bestand haben sollte, kann Gehalt und Kraft an die früheren Formen zurückgeben»] (163).

[«Hier ist Stil ohne Phantasie und Leidenschaft. Was nur durch direktes Eingreifen und Umgestalten möglich scheint, die Durchdringung der Vergangenheit mit der einheitlichen Auffassung, die in dem gegenwärtigen Leben des Autors ihre wesentliche Wahrheit hat, das wird hier scheinbar ohne alle Mittel durch die nuchterne knappe Sachlichkeit, durch die *imperatoria brevitas* erreicht. Die Sachen sind so massiv, dass sie den lapidaren Ausdruck fordern. Aber dieser holt die Kraft doch erst heraus. Concis, bezeichnend, eigentlich, auch hart zuweilen, ohne Superlative, spart er die Worte, dass kein Zuviel oder Zuwenig die Objektivität verletze. Alles ist Nerv, sicherer bewuster Wille, klarer männlicher Verstand. Wo der Bericht ins einzelne gehen muss, wie bei den Geldschenkungen gibt er Zahlen, genau bis auf den Denar, dass die Dimensionen seiner Taten auch quantitativ scharf umrissen sind. Da der Körper des Werks in den nationalen Traditionen ruht, kann die Grösse des Geleisteten als etwas qualitativ nicht Unterschiedenes durchweg an der geschichtlichen Vergangenheit gemessen werden, durch bedeutende Hervorhebung dessen, was er zuerst oder er allein unter den Römern vollbracht hat.

[«Eine einfache Massengliederung hält die Tatsachen zusammen. Nicht die chronologische Abfolge bildet das Grundgerüst und keine direkten Verbindungsmittel, Übergänge u. dgl., sind angewandt, selten auch nur ein blosses Register mit den gesonderten Rubriken: Ehren, Aufwendungen, Kriegserfolge, unter die die Fakta, mit genauen Zeitangaben ausgestattet, sich von selbst einstellten, sodass die Komposition nur in dem Nebeneinander dieser Rubriken und der in jeder derselben beobachteten Ordnung nach Zeitfolge und teilweiser Zusammenstellung sachlich zusammengehöriger Ereignisse bestünde. Sie gleicht vielmehr einem Gefüge, in dem die Steine und Blöcke sich durch ihre verschiedene Schwere gegenseitig halten und so ein Ganzes darstellen. Fakta, die durch ihren Gehalt eine grössere Wucht und allgemeinere Bedeutung haben, dienen als massive Träger, als Grund- und Schlusssteine und auch als Pfeiler innerhalb der gleichförmigeren Einzelmassen»] (164–165).

Особо в праздниках и боях гладиаторов: всего в них участвовало около 10.000 человек, было уложено 3500 африканских зверей (168).

[«Im Jahre 28 und 27, nach der Tilgung der Bürgerkriege, als ich mit allgemeinem Einverständnis Macht über alles hatte, habe ich den Staat aus meiner Gewalt dem freien Regiment von Senat und Volk übergeben... Seitdem war das, was mir die überragende Stellung gegeben hat, die Würde der Person. Amtsgewalten aber hatte ich nicht eine von grösserem Umfang als die Genossen neben mir in der Magistratur»] (169).

[«Diese Urkunde ist nicht ein letzter Schachzug geschickter Politik — Augustus bedurfte eines solchen Monuments, um den idealen Willen, der in ihm war und ohne den sein Werk ein Rätsel wäre, unverletzt von den Verhältnissen, die stärker sein mochten als er, kundzugeben»] (170).

[«Das Entscheidende ist, dass eine Selbstdarstellung, welche diese Ganzheit, Geschlossenheit, Form hat, nicht gestaltet sein kann aus einer Ansicht der Dinge, die in dem gegenwärtigen Bewusstsein des Autors nicht als höchste Wirklichkeit lebte. Der Mensch müsste anders geartet sein, wenn er das vermöchte»] (171).

[«Der Verlauf, der von der aristotelischen Psychologie zur Gestaltung der Biographie führt, kann in seiner inneren Gliederung durchsichtig gemacht werden. Die hierbei wirkenden Triebkräfte sind begründet in der Metaphysik des maestro de' lor che sanno — sie ist nicht mehr ein metaphysisches Lebensgefühl. ... Entwicklung also als ein freies Kraftwerden der geprägten Form im Individuum: nicht das Wachsen aus den Eigenarten und den vielen Möglichkeiten der menschlichen Natur, die in den Beziehungen ihres Daseins die Gestalt einer einzigartigen Persönlichkeit gewinnen. ... Hierdurch war gleichsam die Struktur des biographischen Sehens blossgelegt, die von Angang an im klassischen Altertum zu bemerken war und nun langhin sich wie selbstverständlich behauptet hat: die auf das Individuum grade in s e i n e r R e i f e, gleichviel ob da seine Lebensarbeit noch ihm allein oder den objektiven Zusammenhängen mitangehört, den ersten Blick richten lässt, um hier sein menschliches Sein und Wesen in irgendwelcher Beziehung zu einem Bild von Vollendung aufzufassen; was voraufliegt, die ganze Jugendgeschichte zumal, ist dann nur nebenher, höchstens als Vordeutung der dem Manne eigenen charakterzüge vorauszuschicken. So blieb die wesentliche Aufgabe einer Entwicklungsgeschichte im Grunde ausserhalb des Horizonts dieser antiken Biographie»] (174).

[«Von Aristoteles aus entwickelte sich zunächst die Biographie: mitheraufgeführt durch die peripatetischen Forschungen zur Geschichte der geistigen Kultur, fixiert sie sich seit dem 3. Jahrhundert

als literarische Gattung. Ihr Vorwurf, einen Menschen in der bleibenden Bestimmtheit seines Wesens festzuhalten, konnte auf verschiedene Weise angegriffen werden, und wir kennen zwei antike Grundformen, in die sich die biographische Behandlung nach der gleichmässig einleitenden Vor- und Jugendgeschichte differenziert. Auf der einen Seite war das entscheidend, was Aristoteles mit seinem Begriff der `Energie' ausgedrückt hat: dass das volle Sein und Wesen nicht bloss als Zuständlichkeit, sondern grade in der Auswirkung da ist, sich betätigende Vollkraft, Entfaltung des Charakters im Bios, im Handeln, und diese Handlungen und Äusserungen nicht bloss als Zeichen für den Charakter, der ohne sie einem Dritten unzugänglich wäre, geschweige denn als blosse äussere Fakta, sondern sie halten in sich den Menschen selber eingeschlossen, weil ein inneres Sein abgelöst von der Sichtbarkeit noch nicht voll wirklich schien. So war der menschliche Bios darzustellen: ‘nicht durch eine Aufzählung der Eigenschaften, sondern die Handlungen des Mannes waren vorzulegen, damit aus ihnen sein Charakter und Wesen hervorginge' (Leo, S. 189)»] (175–176).

В этой линии лежат Теофраст и биографическая техника Плутарха.

[«Die andere naturgemäss vorherrschende, weil nachahmbare Form ist dagegen direkt auf die Eigenschaften und Typen gestellt, die eine theoretische Handhabe für das Einfangen der aufzusammelnden Einzelzüge bieten, sei es nun, dass ein berühmter Mann auf seine Art der Lebensführung hin betrachtet wurde oder dass man gradezu eine gegebene typische Lebensweise an einem Individuum vorführte»] (176).

Так построена и автобиография Николая из Дамаска.

[«Und die Auffassung der Charaktere unter dem Gesichtspunkt der Naturerkenntnis, ohne die innere Berührung von Mensch zu Mensch, erhielt hier, wo das künstlerische Interesse ferner lag, einen formalen Ausdruck in der direkten Eigenschaftscharakteristik, die den Menschen zerlegt, indem sie seine Stellung zu den verschiedenen, jeweils als wichtig beurteilten, innerlichen Dingen und Weltverhältnissen als verschiedene Teile seines Wesens aufreiht und jeden für sich gesondert mit einer Anzahl von Äusserungen belegt, die sein nach der betreffenden Seite hin gewohnheitsmässiges Verhalten verdeutlichen: womit dann der Prozess des Begreifens und Darstellens als abgeschlossen gilt»] (176–177).

[«Auch hier wieder können wir die Einwirkung auf unsere Gattung erst spät konstatieren: die für uns erste Selbstdarstellung in dieser

Form bringt im 10. Jahrhundert der Bischof Rather von Verona mit seiner ‘Schilderung der Beschaffenheit eines Jemand’, und erst bei Cardano wird ein Einfluss der spätantiken astrologischen Literatur mit den dort gebräuchlichen Charakterismen dieser Art sichtbar»] (178).

Автобиография писателей, как особый тип. Эллинистические поэты вводили книги своих стихов автобиографическими стихотворениями. Это своего рода светские самопредставления публике. Автобиография Николая из Дамаска служила, по-видимому, введением к его мировой истории. Биография Иосифа служила заключением к его «Археологии» Литературные мемуары: книга Антигона из Кариста (Antigonos von Karystos) об афинских философах (издал Виломовиц) (179).

Поэтические автобиографии (самопредставления) у Горация, Проперция и Овидия.

[«Dann ist wohl die popularphilosophische Literatur im Spiel, wenn Josephus seinen national bedingten Studiengang als ein Prüfen, Durchleben und Wählen unter den verschiedenen Sekten darstellt»] (190).

[«Unter die Inhalte, welche die gelehrte Biographie aus dem Leben einer literarischen Persönlichkeit als gesonderte Rubrik herauszuheben pflegte, gehörten auch die Schriften des Autors, ihr Thema und ihr Erfolg. Dass diese katalogisierende Zusammenfassung der Schriften verselbständigt wurde und nun von sich aus zum Gerüst für biographische Mitteilungen dienen konnte, ist für die Geschichte der Selbstbiographie von mehr als spezieller Bedeutung geworden; denn diese auch während des Mittelalters gepflegte Varietät der Gattung, die Bücher ‘Über die eigenen Schriften’ oder, wie der vollständige Titel bei den Humanisten zu lauten pflegt, ‘Über die eigenen Schriften und den Studiengang’, de libris ac ratione studiorum, hat in der neueren Zeit einen der ersten Ansatzpunkte gegeben, von dem die entwicklungsgeschichtliche Behandlung des eigenen Lebens ausgegangen ist»] (191).

Две работы Галена, написанные около 190 г.: [«Über die Folgeordnung der eigenen Bücher»] и [«Über die eigenen Bücher»] (192). Геометрическое доказательство, как идеал.

[«Aber, so wenig tief auch gefasst, es sind doch die entscheidenden Stufen: Wahrheitsuchen, unbefriedigende Schulweisheit, Skepsis, Auffinden einer Gewissheit, die einst von Platon herausgehoben worden waren, und sie werden uns hier zum ersten Mal in einer ausdrücklichen Selbstdarstellung als der innere Zusammenhang der eigenen Entwicklung vorgeführt. Noch mehrfach werden wir ihnen begegnen,

bis an demselben Zweige der Autobiographie Descartes' 'Discours de la methode' aufleuchtet. Eine bedeutende Umbildung sollte diese Art von Selbstdarstellung noch nach zwei Jahrhunderten durch Augustin erfahren; in seinen Retraktationen wird dann endlich auch der grundsätzliche Gedanke auftauchen, in der Abfolge der eigenen Werke das innere Fortschreiten des Autors darzulegen»] (195).

[«Es gab in der hellenistischen Literatur eine Reihe von Formen, in denen eine Lebensansicht persönlich darstellbar war. Die Diatribe mit ihren Umbildungen, der moralphilosophischen Predigt und der römischen Satire, die Epistel, auch die Prolalie als Einleitung von Lehrvorträgen werden uns neben anderen, stärker rhetorischen Formen in solcher Funktion begegnen»] (202).

Письма Цицерона к Аттику.

[«Wenn nach der stoischen Regel der wahre Freund ein zweites Ich sein sollte, so bringt hier eine subjektive Notwendigkeit, das Gefühl seiner Persönlichkeit ständig aufzuschliessen, das eigene Ich an den Freund heran, sodass der Brief die Funktion eines Selbstgesprächs erfüllen kann: ego tecum tamquam mecum loquor (VIII.14)»] (209).

Когда Петрарка в 1345 году открыл письма Цицерона к Аттику, он был поражен проявлениями человеческой слабости Цицерона, противоречившими образу идеального мудреца (216).

[«Augustin hatte das Zeug in sich, einen realistischen Sittenroman zu schreiben. Es hat im Altertum ein Zusammenhang zwischen der Selbstbiographie und der realistischen Dichtung bestanden. Die Persönlichkeit war stark und bewusst genug geworden, um dieses bunte wirre Menschentreiben so mit eigenen Augen zu sehen, dass es sich ohne Stilerhöhung zum Bild des Menschenlebens formte. Diese Überlegenheit des beobachtenden Verstandes zeigt die andere Richtung an, von der die Selbstdarstellung in der philosophisch-literarischen Bewegung dieser Epoche bestimmt worden ist»] <217>.

[«Aus der Aufgabe der Philosophie, in einer Epoche entscheidender Umbildungen der allgemeinen breiten Kultur die Führung in der Hand zu behalten, also auch auf weitere Kreise zu wirken, drangen in Hellenismus literarische Formen empor, in denen die Lebensschilderung in kurzen drastischen Sittenbildern mit moralischer Tendenz geübt wurde und die sich mit der anderen, in der Selbstbesinnung wurzelnden Literatur über den Menschen, seine Affekte und Pflichten berührten; sie gingen dem realistischen Roman voran wie die Maximen und Charaktere sich vor Lesage und die moralischen Wochenschriften vor Fielding und Sterne ausbreiteten»] (220).

Reitzenstein [«Hellenistische Wundererzдhlungen»].

Dieterich [«Mithras-Liturgie»].

Reitzenstein [«Poimandras»].

Самосознание, как самовозвеличение, на восточной и на античной почве.

[«Es sagen ihre grossen Männer — so drückt es Winkelmann aus (Winkelmann, "[Versuch einer Allegorie"], 1766) — das Gute von sich mit eben der Zuversicht, mit welcher sie es von andern sagen, weil sie glaubten, der Mensch müsse sich seines Werts bewusst sein, um sich vor der Niederträchtigkeit zu verwahren»] (334).

[«Die Literaturgattung, die in Israel vornehmlich dem Ausdruck der persönlichen Erfahrung diente, war das Klagelied: aus einem kultischen Krankenlied wurde es zum eigentlichen Träger des religiösen Individualismus in den Psalmen»] (340).

[«Neues objektives Schaffen gab es gewiss auch in dieser Epoche; es vollzog sich vor allem in den sozialen, politischen, rechtlichen Organisationen und in den unpersönlichen Tiefen, in denen die Raumanschauung, die Musik, der Rhythmus der Sprache, Ausdruck und Satzbildung sich wandelten, um schon hie und da verändert durchzubrechen und im ganzen die Kunst des Mittelalters vorzubereiten»] (345).

[«Woher wissen sie, wenn sie mich selbst über mich selbst hören, dass ich die Wahrheit sage, da doch kein Mensch weiss, was des Menschen ist als der Geist des Menschen in ihm? Aber weil die Liebe alles glaubt, so die Menschen eins werden, die sie verkettet, so will auch ich Dir, o Herr, also beichten, dass es die Menschen hören, denen ich nicht beweisen kann, dass ich die Wahrheit beichten mag; aber es glauben mir, deren Ohr die Liebe mir öffnet»] (Aug. Conf. X 3,3 cf. II, 3,5). (352).

[«Gehört sie selber zu den Symptomen des Verfalls der Kultur, von deren Greisenhaftigkeit die Menschen schon zu reden gewohnt waren, senuisse jam mundum»] (Cyprian ad Donatum). (353).

Probst [«Lehre vom Gebet in den drei ersten Jahrh»], Tübingen, 1871.

[«Ich ging nach Liebe aus, liebend zu lieben...; denn es war in mir ein Hunger nach der innern Speise, nach Dir selbst, mein Gott, und dieser Hunger war's doch nicht, sondern ohne Verlangen nach unvergänglicher Speise war ich»]... Als hörte ich Deine Stimme aus der Höhe: [«Ich bin die Speise der Starken; wachse, und Du wirst mich geniessen. Und nicht Du wirst mich in Dich wandeln, wie die Speise

Deines Fleiches, sondern Du wirst gewandelt werden in mich!»] (Aug. Conf. III, 20.10.11). (421).

Диалогический момент в познании субъекта, личностного бытия.

<Приложение. Два письма М. М. Б. И. И. Канаеву>

11/X 62.

Дорогой Иван Иванович.

Простите, что я так долго не высылал Вам рукописи Вашей работы. Но обстоятельства сложились у меня очень неблагоприятно. «Литиздат» с р о ч н о затребовал у меня рукопись моего «Рабле» — пришлось ее собирать и приводить в порядок. Были и другие помехи. Читать Вашу работу наспех и между делом мне не хотелось. И вот только теперь я смог внимательно ее прочитать и продумать.

Присланные Вами главы я прочитал с величайшим наслаждением. По моему мнению, Ваша книга просто великолепна; это будет лучшая работа о Гете на русском языке. Надеюсь, что редакторы ее не испортят. С нетерпением буду ждать выхода в свет всей книги.

Данный Вами облик Гете, «каким Вы его видели», вполне убедителен и о ч е н ь п о л о н (несмотря на ограниченность Вашей темы). Хорошо, что Вы избегаете штампованных определений и затрепанных цитат, какие всегда приводят, когда говорят о Гете (я не нашел ни одной из них). Мне кажется только, что Вы предполагаете у наших читателей слишком хорошее знание текстов Гете; некоторые из перечисленных Вами в скобках произведений Гете (особенно коротких лирических) следовало бы привести полностью или в отрывках. Мне кажется также, что для подтверждения Ваших мыслей в главе о реализме Гете и особенно в 8-й главе можно найти много очень ярких и коротких высказываний в «Wanderjahre» (в присланных главах Вы их совсем не используете). Но в общем Ваша характеристика воззрений Гете поразительно удачна и глубока.

Никаких возражений или замечаний у меня нет. Я коснусь здесь только одного вопроса, связанного с гносеологией Гете. Мне кажется, что философскую позицию Гете очень проясняет его отношение к двум кардинальным парам понятий гносеологии; к понятиям явления и сущности и субъекта и объекта познания. Своеобразие гетевского миропонимания и его исследовательской методологии, пожалуй, ярче всего проявляется в последователь-

ном отрицании им этих основополагающих гносеологических противопоставлений.

Противопоставление явления сущности было глубоко чуждо стилю гетевской мысли. Сущность для него не скрывается, не прячется за явлением, а именно является в нем самолично. Надо только уметь ее увидеть. По Гете, все существенное, истинное, ценное стремится к открытости, явленности, выраженности. Поэтому он и ищет его в зоне максимальной видимости, явленности и освещенности. Отсюда и роль созерцания (в гетевском понимании этого слова). Отсюда и глубокое доверие его к мыслящему глазу и видящей мысли и недоверие к окольным путям абстрактного мышления. Гете ничего не искал «за», «позади» или «по ту сторону», отказывался различать внешнее и внутреннее, оболочку и ядро и т. п. Вместо противопоставления явления и сущности Гете пользуется сопоставлением части и целого или «одного» и «всего». И в этом один из пунктов его соприкосновения со Спинозой.

Глубоко чуждо Гете и самое кардинальное для гносеологии противопоставление субъекта и объекта. Познающий для Гете не противостоит познаваемому как чистый субъект объекту, а находится в нем, т. е. является соприродною частью познаваемого. Субъект и объект сделаны из одного куска. Познающий, как микрокосм, содержит в себе самом все, что он познает в природе (солнце, планеты, металлы и т. п., см. «Wanderjahre»).

Это отрицание основных гносеологических координат дается у Гете не в четко сформулированных теоретических положениях, а в форме тенденций мысли, проникающих его высказывания и определяющих его исследовательские методы. Во всем этом много философской наивности, но много и глубины и предвосхищений (Хайдеггер, например, считает «метафизическое» противопоставление субъекта и объекта главным пороком всего философского мышления нового времени).

Вот и все, что я хотел сказать по этому вопросу. Простите, что на Вашу замечательную работу я реагирую пока такими краткими и сбивчивыми размышлениями.

Мы относительно здоровы, и у нас все по-старому. Сейчас я пока никаких планов не строю в ожидании решения о «Рабле». С «Достоевским» дело идет благополучно.

Сердечный привет всем Вашим.

М. Бахтин.

Дорогой Иван Иванович, простите, что так долго не возвращал Вам рукописи. Мне очень хотелось быть Вам хоть немного полезным, но для этого мне было необходимо достать и перечесть кое-что из Гете. Но, увы, постоянное ухудшение нашего здоровья, связанные с этим скверные настроения и постоянная толчея дома помешали мне. Утешаю себя только тем, что Ваша глава о гетевской эстетике так хороша и стройна, что, в сущности, не нуждается в каких-либо изменениях и дополнениях. Поэтому я ограничусь здесь некоторыми соображениями, которые вряд ли Вам и пригодятся.

Эстетические высказывания Гете чрезвычайно противоречивы, причем не только в разные периоды его творческого пути, но и в пределах одного периода. Самое замечательное то, что Гете никогда не стремился устранить или смягчить эти противоречия и вовсе не хотел (в противоположность Шиллеру) приводить свои эстетические взгляды в систему (исследователи, которые пытаются это делать, в некоторой мере нарушают волю Гете).

Разные эпохи и течения оставили свои следы в эстетических взглядах Гете: «Просвещение», «Буря и натиск», «немецкий классицизм», романтизм. В зрелом творчестве Гете эти следы сосуществуют. В духе Просвещения Гете не проводил резкой границы между наукой и искусством и допускал их сочетание в пределах одного произведения. С просветительской эстетикой связана и его склонность к типизации, его особая любовь к типу. С романтизмом связано утверждение Гете о возможности в поэзии таких иррациональных и парадоксальных прозрений, какие совершенно невозможны в прозе; романтично и его понимание индивидуальности. С немецким классицизмом связан примат созерцания.

Особое значение имеет общефилософское утверждение Гете о том, что высшим началом является деяние, чисто жизненная активность, а не познание. Это убеждение Гете сложилось еще в эпоху Бури и натиска и наиболее яркое выражение получило в «Пра-Фаусте», но он сохранил его до конца жизни. Это убеждение определяет и гетевское понимание созерцания: это не пассивное отражение предмета, но активное соучастное созерцание; поэтому художник может стать творцом, продолжающим дело природы.

Все эти противоречивые определения Гете <я> и не пытался примирить и привести в какую-либо завершенную систему. Но Вы, разумеется, в полном праве выделить те моменты, которые

требуются задачами Вашей книги, и придать им относительную закругленность. Углубляться в противоречия нет никакой нужды.

Нам, вероятно, снова придется лечь в больницу.

Сердечный привет всем Вашим.

Ваш М. Бахтин.

[Получено: 14.1.69. И. К.]

КОММЕНТАРИИ

В третьем томе настоящего Собрания сочинений собрана бахтинская теория романа. Автор немедленно приступил к ней по завершении и выходе в свет его книги «Проблемы творчества Достоевского» в самом начале лета 1929 г., когда он уже почти полгода как был под арестом и ждал суда и приговора, последовавшего 22 июля; М. М. Б. получил 5 лет концлагеря, несколько позже замененных пятилетней же высылкой в Кустанай, куда с женой он выехал из Ленинграда 29 марта 1930 г. Но уже 25 марта, за несколько дней до отъезда, составлен, датирован и подписан автором план следующей книги — «Проблемы стилистики романа». В первые кустанайские годы закончена книга «Слово в романе» с подзаголовком, прямо перенесенным из этого ленинградского плана. Затем попытка издания кустанайской книги в Москве во второй половине десятилетия не осуществляется, что побуждает автора несколько раз в последующие годы менять направление работы, в результате чего на первый план выдвигаются новые темы все той же романной теории М. М. Б.: пишется новая книга о европейском романе воспитания, в центре которой встает имя Гёте, продумывается концепция хронотопа, наконец, предвоенное десятилетие венчается двумя публичными, но устными докладами в московском Институте мировой литературы в 1940 и 1941 гг. Одновременно и параллельно написана первая редакция монографии о Рабле, лишь недавно опубликованная в т. 4, кн. 1, настоящего СС. Таким образом, можно решительно заключить, что вся романная теория М. М. Б., которая будет в отдаленном будущем признана классической и получит признание мировое, была разработана им и создана на протяжении 1930-х годов; можно даже точнее определить эти творческие границы — в границах от 25 марта 1930 до 24 марта 1941 гг., — но ни единой строчки созданного за эту эпоху не попадет в печать (как останется вне печати и книга о Рабле 1940 г.). Готовая и принятая к изданию книга о романе воспитания исчезнет в издательстве в огне войны, два предвоенных доклада также должны появиться в имлийских теоретических сборниках, которые также войной будут сорваны.

Настоящий том завершает издание первого научного Собрания сочинений М. М. Бахтина, начатое 15 лет назад (в 1996). Из семи томов СС (т. 4 вышел в двух книгах — полноценные тома 4/1 и 4/2) два — тома 1 и 2 — это Бахтин 20х годов; настоящий том, как и ранее вышедший том 4/1, — его тридцатые годы. Два десятилетия самого продуктивного творчества, и в том числе тридцатые годы — вся бахтинская теория романа. Десятилетие интенсивного теоретического творчества и сплошных практических неудач, при этом всякая новая неудача служила к дальнейшему творчеству, к новым его поворотам, к выдвижению новых аспектов той же самой романной теории, которая таким образом обретала объём. Читатель тома сможет увидеть и оценить путь бахтинской теоретической мысли, следя за этим путем от одной здесь друг друга сменяющей в эти годы работы к другой. И пусть читатель мысленно очищает этот путь от неизбежно местами ложащихся на него теневых примет все тех же самых тридцатых годов.

Итак, Бахтин 20-х и 30-х годов — это центральная часть его наследия, в том числе его теория романа в настоящем томе. Ведь в конце концов и две его знаменитые книги о Достоевском и о Рабле это вторые поздние окончательные редакции созданного в те ключевые десятилетия. Тем не менее хронологические границы собранного в настоящем томе теоретического материала определяются здесь значительно шире, и границы тома датируются годами **1930–1961**, включая в основной материал и таким образом завершая романную теорию М. М. Б. двумя его откликами на рукопись книги В. В. Кожинова «Происхождение романа», М., 1963. Знакомство с новой книгой в рукописи позволило М. М. Б. вернуться к созданному за двадцать лет до того («ведь это м о я тема» — сообщает он Кожинову в письме от 1 марта 1961 — см. с. 843) и завершить свою теорию последними формулировками, которые стали классическими: «особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершенной современностью (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции <…> Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу» (из письма М. М. Б. ему же от 1 апреля 1961, с. 667–668 наст. тома).

Понятно поэтому, что подготовка настоящего тома в составе СС была начата в последние годы прошлого столетия В. В. Кожиновым. Вадим Валерианович был в те годы первым редактором тома. Он начинал работу над ним и оставил нам пред-

варительные материалы этой работы, которые с благодарностью к его памяти в материалах тома будут использованы. И он остается редактором настоящего 3 тома СС М. М. Бахтина.

В начатых В. В. Кожиновым тогда комментариях к ведущей и исходной в бахтинской романной теории теме «Слово в романе» тема эта комментируется целым рядом высказываний из обширной области философии слова у М. М. Б.: «слово — это почти всё в человеческой жизни» (*т. 5*, 325); «Осмысливающее слово принадлежит к царству целей. Слово как последняя (высшая) цель» (*т. 6*, 391); «Предмет гуманитарных наук — в ы р а з и т е л ь н о е и г о в о р я щ е е бытие» (*т. 5*, 8).

В самом деле, «Слово в романе» стало исходной формулой романной теории М. М. Б. Она непосредственно следовала второй центральной теме книги о Достоевском 1929 г. — «Слово у Достоевского», — но следовала ей с огромным теоретическим расширением. «Слово в романе» стало плотным стяжением двух центральных тем филологии-философии М. М. Б. в единую формулу и в единый теоретический узел. В дальнейшем по ходу развертывания бахтинской теории на протяжении 1930-х годов эта формула не исчезнет и будет повторена в докладе 1940 г., имевшем то же название (и лишь потом самим автором переназванном — «Из предистории романного слова»), но автор будет идти от нее к другому полюсу своей теории. Во впервые публикуемом лабораторном тексте «К вопросам теории романа», видимо, в начале 1941 г., будет сказано о движении от стилистических к тематическим особенностям романа (см. с. 591), а в следовавшем за этим текстом докладе 24 марта 1941 г. будет выставлен тезис о необходимом предшествовании философии жанров их литературоведческой теории. Таким образом, общее направление эволюции бахтинской романной теории на протяжении ее развития в 1930-е годы можно определить как движение от формулы «Слово в романе» (сохраняющейся при этом в центре внимания) к общей философии романа. В лабораторном тексте и в докладе 1941 г. выступает на первый план и размежевание с самой авторитетной в европейской эстетике гегелевской теорией эпоса и романа (и с наследующей ей в актуальной современности концепцией Г. Лукача).

Так в самом общем виде может быть представлен план материалов, составляющих настоящий том. В комментариях к отдельным текстам он будет рассмотрен подробнее.

Из материалов тома ранее публиковались как более или менее цельные тексты в журнальной прессе и в книгах М. М. Бахтина:

«Слово в романе», «Формы времени и хронотопа в романе», «Из предистории романного слова», «Роман как литературный жанр» (под заглавием «Эпос и роман»). Однако первый и последний из этих текстов публиковались в существенно неполных (усеченных) и неточных редакциях (см. об этом в комментариях к ним) и сейчас впервые печатаются по авторским машинописным и рукописным подлинникам, хранящимся в *АБ*. Два письма И. И. Канаеву в существенной части были опубликованы к комментариях к книге «Эстетика словесного творчества» (М., 1979, с. 396–397). Все остальные тексты, в том числе большие лабораторные тексты «К “Роману воспитания”» (название редакторское) и «К вопросам теории романа» (авторское название) печатаются впервые; лишь два фрагмента из массива «К “Роману воспитания”», как и несколько страниц из проспекта «Роман воспитания и его значение в истории реализма», в 1979 г. появлялись на страницах той же книги *ЭСТ*.

В текстологической подготовке материалов тома в разное время участвовали Л. В. Дерюгина, Г. С. Бернштейн, С. Г. Бочаров, В. В. Кожинов, Н. А. Паньков, Б. Пул. Основной комментарий к настоящему тому составлен С. Г. Бочаровым (ИМЛИ) и В. В. Ляпуновым (ун-т Индиана, США); в том числе В. В. Ляпунову принадлежит огромная работа по выявлению и исследованию иноязычных (немецких прежде всего, но не только) теоретических источников, использованных в романной теории М. М. Б. Деятельное участие в этой работе с иностранными источниками, в том числе в переводах иноязычных текстов, принял В. Л. Махлин, подготовивший к печати бахтинский конспект книги Г. Миша (см. с. 669–708). Существенным вкладом в работу над томом стала техническая подготовка его материалов Б. Пулом, за что редактор и комментаторы выражают ему благодарность, как и за отдельные принадлежащие ему соображения комментаторские. Целым рядом вошедших в том материалов он обязан исследовательской деятельности Н. А. Панькова в архиве Б. В. Залесского, где материалы эти были обнаружены. Ценная помощь была оказана М. С. Касьян в работе с античными материалами в комментируемых текстах.

Составители и комментаторы тома благодарят за разнообразную помощь В. В. Абакумову, В. Айрапетяна (Ереван), С. М. Александрова, Н. В. Брагинскую, А. Ю. Галушкина, Л. А. Гоготишвили, А. Григоряна, Е. А. Гришину, Л. В. Дерюгину, Б. Ф. Егорова, С. Ю. Касьяна, И. В. Клюеву, М. И. Козлова,

В. И. Лаптуна, Л. М. Лисунову (Саранск), Л. С. Мелихову, Н. И. Николаева, Н. С. Павлову, Н. М. Перлину (Индиана), Ю. Н. Попова, И. Л. Попову, В. Страда (Венеция), Н. Д. Тамарченко, Г. Тиханова (Оксфорд), †В. Н. Топорова, И. Н. Фридмана, В. Е. Хализева, †А. П. Чудакова.

Примечания технические: в публикуемых в томе текстах исправляются лишь явные описки, особенности авторской орфографии и пунктуации сохраняются. Встречающиеся различия в написании некоторых имен и названий в разных случаях, как, например, Вергилий (Виргилий), Климентины (Клементины), Гриммельсхаузен (Гриммельсгаузен), Фильдинг (Филдинг), Смоллет (Смоллетт), Вальполь (Уольполь), Парсифаль (Парцифаль), Гюэ (Юэ), Клитофон (Клитофонт), Лазарильо (Ласарильо), птолемеевский (птоломеевский) сохраняются и унификации не подвергаются. Все подчеркнутые автором в рукописи слова и фрагменты текста, как и во всех томах собрания, передаются разрядкой; в тексте примечаний курсив принадлежит комментаторам. Знак < > всюду — знак редакторский; знаком <?> сопровождаются слова, в прочтении которых остаются сомнения.

Принятые в комментарии сокращения:

М. М. Б. — Михаил Михайлович Бахтин.

АБ — Архив М. М. Бахтина.

Аверинцев, 1996 — *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996.

АГ — «Автор и герой в эстетической деятельности».

БА — Беловой автограф.

Беседы — *Бахтин М. М.* Беседы с В. Д. Дувакиным. М.: Согласие, 2002.

Болдырев — *Болдырев А. В.* Ахилл Татий и его роман // Ахилл Татий Александрийский. Левкиппа и Клитофонт / Пер. А. Б. Д. Е. М. М., MCMXXV, с. 7–26.

Веселовский, 1939 — *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л.: ГИХЛ, 1939.

Виноградов, 1980 — *Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной литературы. М.: Наука, 1980.

ВЛ — «Вопросы литературы», журнал.

ВЛЭ — Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.

ВМЭ — Бахтин М. М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 1. М., 2003.

Гёте-10 — Гёте И.-В. Собрание сочинений в 10 томах. М.: Художественная литература, 1975—1980.

Грифцов — Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1927.

ДКХ — Диалог. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1992—2001.

Достоевский — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л.: Наука, 1972—1990.

Лекции — Бахтин М. М. Лекции по истории зарубежной литературы. Античность. Средние века. Саранск: изд-во Мордовского университета, 1999.

ЛКС — Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986.

Михайлов, 1997 — Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997.

МФЯ — Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. 2-е изд. Л.: Прибой, 1930.

Паньков — Паньков Н. А. Вопросы биографии и научного творчества М. М. Бахтина. Изд-во МГУ, 2010.

ППД — Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963.

ПТД — Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929.

Пушкин — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 16 томах. Изд-во АН СССР, 1937–1949.

Р.-1940 — Бахтин М. М. Франсуа Рабле в истории реализма // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 4/1. М.: Языки славянских культур, 2008.

СВР — «Слово в романе».

Ст.-1926 — Волошинов В. Слово в жизни и слово в поэзии // «Звезда». 1926. № 6.

т. 1 — Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003.

т. 2 — Бахтин М. М. СС. Т. 2. М.: Русские словари, 2000.

т. 4/1 — Бахтин М. М. СС. Т. 4(1). М.: Языки славянских культур, 2008.

т. 4/2 — Бахтин М. М. СС. Т. 4(2). М.: Языки славянских культур, 2010.

т. 5 — Бахтин М. М. СС. Т. 5. М.: Русские словари, 1996.

т. 6 — Бахтин М. М. СС. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002.

ТФР — Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // *Бахтин М. М.* СС. Т. 4(2). М.: Языки славянских культур, 2010.

ФМ — Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928.

ФП — Бахтин М. М. К философии поступка // *Бахтин М. М.* СС. Т. 1. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003.

Хрон. — «Формы времени и хронотопа в романе».

ЭСТ — Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

Pro et contra — М. М. Бахтин: pro et contra. Т. 1—2. СПб.: изд-во Русского Христианского гуманитарного университета, 2001–2002.

Список сокращений упоминаемых иноязычных работ.

Goethe-Maximen — Goethe. Maximen und Reflexionen / Hrsg. von Max Hecker. Weimar: Goethe-Gesellschaft, 1907.

Goethe-Artemis — Goethe J. W. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche / Hrsg. von Ernst Beutler. 24 Bde. und 3 Ergänzungsbde. Zürich: Artemis-Verlag, 1948–1971.

Goethe-Werke — Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe / / Hrsg. von Erich Trunz. 14 Bde. Hamburg: C. Wegner, 1948–1960.

Dibelius-EnglischeRomankunst — Wilhelm Dibelius. Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Berlin: Mayer & Müller, 1910 (2-е изд., без изменений, 1922).

Dibelius-Dickens — Wilhelm Dibelius. Charles Dickens. Leipzig: B. G. Teubner, 1916 (2-е изд., также без изменений, 1926)

Dieterich — Albrecht Dieterich. Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Leipzig: B. G. Teubner, 1897.

Friedemann — Käte Friedemann. Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig: H. Haessel, 1910.

Hirt — Ernst Hirt. Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1923.

Hirzel — Rudolf Hirzel. Der Dialog. Leipzig: S. Hirzel, 1895. 2 Teile.

Keiter und Kellen — Heinrich Keiter, Tony Kellen. Der Roman: Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung, nebst einer geschichtlichen Einleitung. Essen-Ruhr: Fredebeul & Koenen, 1912.

Misch — Georg Misch. Geschichte der Autobiographie. Erster Band: Das Altertum. Leipzig: B. G. Teubner, 1907. Повторное изд. (без изменений), 1931. 3-е, значительно расширенное изд. в двух полутомах в Берне в 1949–1950.

Rehm — Walther Rehm. Die Geschichte des deutschen Romans. Berlin und Leipzig: W. de Gruyter, 1927.

Reich — Hermann Reich. Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Berlin: Weidmann, 1903.

Rohde — Erwin Rohde... Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876; 2-е изд., там же, 1900; 3-е изд., там же, 1914, под ред. В. Шмида с его статьей в приложении о «новых открытиях и теориях в области греческого романа со времени выхода книги Роде».

Schwartz — Eduard Schwartz. Fünf Vorträge über den griechischen Roman. Berlin: G. Reimer, 1896.

ПРОБЛЕМЫ СТИЛИСТИКИ РОМАНА

Публикуется впервые. Рукопись, хранящаяся в архиве Б. В. Залесского[1] (одного из ближайших друзей М. М. Б.), представляет собой одинарный разлинованный лист формата А4, обе стороны которого заполнены аккуратным почерком — рукою М. М. Б.; исправления отсутствуют, есть лишь несколько небольших помарок. В конце рукописи обозначены место и дата ее написания: «Ленинград 25.III.30 г.».

Таким образом, проспект составлен за несколько дней до отъезда М. М. Б. с женой из Ленинграда в кустанайскую ссылку (29 марта 1930). В Кустанае в первой половине 30-х гг. будет написана книга «Слово в романе. К вопросам стилистики романа», подзаголовок которой будет воспроизводить заглавие настоящего проспекта; при этом книге будут предшествовать заготовки материала к ней в двух тетрадях, озаглавленных «Материалы к “Стилистике романа”. “Слово в романе”» и датированных тем же 1930-м годом (см. далее комм. к «Слову в романе»).

Итак, настоящий проспект свидетельствует о том, что уже менее чем через год после выхода из печати книги «Проблемы творчества Достоевского» (*ПТД*) у М. М. Б. готов новый широкий теоретический замысел следующей большой книги, которая уже в ссылке будет написана и на первой же странице будет открыта отсылкой к *ПТД*: «Многочисленные анализы романного стиля были даны нами в книге “Проблемы творчества Достоевского”...» (с. 9). Публикуемый проспект и кустанайская книга представляют собой, таким образом, звенья непрерывного теоретического творчества М. М. Б., принявшего после книги о Достоевском в 1930-е годы новое направление и имеющего целью и сверхзадачей построение общей теории романа бахтинского образца. На пути формирования этой теории публикуемый впервые проспект дает нам новое промежуточное звено. Сопоставив проспект с планом «Слова в романе», мы видим, что первоначальный за-

[1] О Б. В. Залесском см.: *Паньков, с. 418–473.* Об архиве Б. В. Залесского и хранящихся в нем бахтинских бумагах — *там же*.

мысел автора был более теоретически-систематическим, в осуществившемся же тексте работы первоначальный план уплотнен и философски повернут от общей теоретической систематики к экзистенциальным проблемам романного жанра и романной стилистики. Этим проблемам соответствуют, например, такие определения ведущих тем новой книги, выведенные в названия ее глав, как «Разноречие в романе» и «Говорящий человек в романе». Примером же уплотнения проблематики может быть краткое изложение темы «Композиционно-стилистические единства (подчиненные) романа», составляющей в проспекте целую отдельную часть (III), в самом начале 1-й главы книги (с. 14–15). Теоретически-философскому повороту замысла отвечала и новая оригинально-бахтинская лаконичная формула целого как название книги — «Слово в романе» — вместо абстрактно-общей темы, перенесенной в подзаголовок (обратим внимание на то, что эта бахтинская формула отсутствует в проспекте, появляется же в заготовках уже в Кустанае в том же 1930 г.). В то же время вынужденный, несомненно, момент злободневного камуфлирования теоретической темы, заставивший автора «Слова в романе» в первых строках представить книгу как «разросшееся введение к стилистике советского романа», в публикуемом проспекте отсутствует совершенно.

Рукопись разыскана в архиве Б. В. Залесского и представлена для издания Н. А. Паньковым.

СЛОВО В РОМАНЕ

К вопросам стилистики романа

Работа сохранилась в *АБ* в виде машинописи, не первого экземпляра (второго или, скорее, третьего?), состоящей из 196 пронумерованных машинописных страниц плюс отдельный титульный лист с именем автора, заглавием и подзаголовком работы и четыре вступительные страницы (до первой главы), пронумерованные отдельно римскими цифрами (I–IV), что в целом дает 201 стр. машинописного текста. В тексте машинописи зияют существенные пустоты — не пропечатаны все места со вставками иностранных текстов, — но на обороте целого ряда страниц (и

в одном случае на полях страницы) присутствует значительное число рукописных авторских дополнений к тексту (см. подробнее ниже, при объяснении текстологической истории рукописи). Другой, и также не первый, машинописный экземпляр (те же 196 плюс I–IV стр.) обнаружен Н. А. Паньковым в архиве Б. В. Залесского, и, к счастью, здесь рукой автора вписаны все иностранные тексты. На титульном листе этого другого экземпляра — надпись неизвестной рукой: «Для тов. Кагана» (вероятно, экземпляр, переданный в Москве в августе 1936 г. для чтения М. И. Кагану — см. далее). По рассказу М. М. Б., слышанному составителями настоящего комментария, перепечатывала для М. М. Б. в Кустанае работу не являвшаяся профессиональной машинисткой Г. М. Флаксерман-Суханова (1888–1958), жена (бывшая) известного социал-демократического деятеля и историка революции Н. Н. Суханова (Гиммера), сосланная в те же 1930-е годы в Кустанай по обвинению в связях с меньшевиками. Очевидно при этом, что машинки с латинским шрифтом в распоряжении машинистки не было.

Авторская рукопись текста, с которой печатался машинописный экземпляр, в *АБ* отсутствует.

Как теоретическая формула название «Слово в романе» впервые появляется на обложке одной из двух тетрадей, сохранившихся в *АБ*. Тетради пронумерованы рукой М. М. Б. — «№ 1» и «№ 2», остальной текст на обложках, как и на большей части страниц обеих тетрадей, выполнен карандашом рукой Елены Александровны Бахтиной. В верхнем правом углу тетради № 1 ее рукой написано: «Бахтин (Мишенька)», в центре листа по диагонали — «Материалы к “Стилистике романа” “Слово в романе” 1930 г.» (см. с. 7). На обложке тетради № 2 — «Бахтин. Материалы к “Стилистике романа” 1930 г.» Все 60 страниц двух тетрадей пронумерованы и заполнены сплошь, с. 1–48 рукой Е. А. Бахтиной, с. 49–60 рукой М. М. Б. Содержание карандашных записей рукой Е. А. — выписки текстов из «Отцов и детей» и «Нови» Тургенева, «Евгения Онегина», «Анны Карениной» и «Обломова»; из Тургенева, Пушкина и Толстого выписаны все те фрагменты, которые будут использованы в гл. III «Слова в романе» — «Разноречие в романе»; тексты из «Обломова» использованы не будут. Выписки из «Отцов и детей» сделаны по изданию: М.; Л.: ГИЗ, 1928, «Дешевая библиотека классиков» (одна выписка на с. 12, затем не использованная, сделана самим М. М. Б.), из «Нови» и из «Онегина» — также по массовым изданиям 1928 г., из

«Анны Карениной» — по 8 т. Полного собрания художественных произведений Толстого (также Госиздат, 1928), к 11 и 13 томам которого М. М. Б. в 1929 г. написал опубликованные в них предисловия (см. *т. 2* наст. Собрания). С. 49–60 второй тетради заполнены выписками рукой самого М. М. Б. из русских переводов «Крошки Доррит» Диккенса (по т. 14 и 15 Собрания сочинений Диккенса, СПб.: изд. «Просвещение», б. г., пер. М. А. Энгельгардта), книги Рабле (в пер. А. Н. Энгельгардта) и «Тристрама Шенди» Стерна (СПб., 1892, пер. И. Мва). Выписанные фрагменты текстов из Диккенса и Стерна также использованы в главе «Разноречие в романе».

Заготовки выписок материалов к будущему труду на последней с. 60 второй тетради завершаются кратким карандашным текстом самого М. М. Б.; текст, в значительной степени стершийся, с трудом поддается прочтению; публикуется впервые (прочитан Л. В. Дерюгиной):

«”Сервантесовский дух” Иорика, которому он не изменил перед кончиной, цитируя на смертном одре слова Санчо Пансы.

Диалоги Шенди-отца и дяди Тоби в их сравнении с диалог<ам>и Дон Кихота и Санчо. Раблезианское исповедание Иорика (о серьезности <?>).

Недоверие к прямой одноголосой серьезности. За ней реальная внесловесная двуголосость — двуличие — ложь. Специфичность лжи: одноголосое слово прикрывает реальную внесловесную <1 *нрзб.* — м. б.: ложь?> Двуголосое слово актуализует этот второй спрятавшийся голос.

Двуголосое слово и ложь — это не лингвистические феномены, а феномены философии языка.

Свифт и проблема полемического непонимания или понимания наизнанку».

Обе тетради с «материалами» — самодельные, сшитые суровой ниткой из листов бумаги самого низкого качества, и естественно предположить, что они были изготовлены, скорее всего рукой Е. А. Бахтиной, и заполнены ею же (в основном) уже в захолустном Кустанае, куда Бахтины прибыли в самом начале апреля 1930 г. Датировка тетрадей тем же годом говорит о том, что работа над «Словом в романе» началась в Кустанае быстро. Об этом говорит и тот факт, что в том же году уже произведен отбор литературного материала, который будет использован. Отбор произведен, конечно, автором, и выписки сделаны Е. А. по его указаниям. В то же время очевидна дистанция, отделяющая на-

чало новой работы от проспекта («Проблемы стилистики романа»), набросанного за несколько дней до отъезда из Ленинграда (25 марта 1930 г.; см. выше комм. к проспекту).

Поворот замысла по отношению к проспекту сказывается прежде всего в новой оригинально-бахтинской крупной и лаконичной формуле темы — «Слово в романе». Название новой книги отталкивается от заголовка второй части *ПТД* — «Слово у Достоевского» и продолжает его с большим теоретическим расширением. На этот подхват проблематики указывает примечание на первой же странице новой работы, отсылающее читателя к «многочисленным анализам романного стиля» во второй части *ПТД*.

На той же первой странице новая работа заявлена как *книга*, подготовленная к печати; судя по этим вступительным страницам (с. 9–11), как и по краткому заключению (с. 178–179), работа писалась с расчетом на публикацию, так что можно рассматривать эти вступление и заключение как дежурную актуальную «упаковку», необходимую для проведения рукописи в советскую печать. О том, что М. М. Б. ищет для законченной книги издателя, будет в августе 1936 г. писать, знакомясь с рукописью, М. И. Каган (см.: *М. И. Каган*. О ходе истории. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 664). И, очевидно, в целях предполагаемого издания написано письмо автора от 8 августа 1936 г., в котором он говорит о необходимости «значительной переработки книги»; письмо оформлено как заявка для издательства (см. ниже).

На первой странице работа представлена как «разросшееся введение к стилистике советского романа» и дается отсылка к «подготовляемой нами к печати» книге на эту тему; о том, что это обоснование и эта отсылка представляют собой тактический камуфляж, свидетельствует отсутствие в архивном наследии М. М. Б. подобной «другой», «актуальной» и закулисной книги, как и каких-либо материалов к ней, да и в самом «Слове в романе» единичные упоминания современных советских произведений («Петра I» А. Н. Толстого, романов Горького и Федина, и даже Ф. Панферова — с. 120–121, 149), как и актуальных дискуссий в советской печати (вокруг статей Горького о языке начала 1934 г. — там же), носят очевидно дежурный характер (за исключением, возможно, действительного теоретического интереса к «Журавлиной родине» М. Пришвина — с. 169). Что же касается заключения к книге с утопическими прогнозами о судьбе романа «в бесклассовом обществе», то утопия эта содержит в себе

наблюдения над действительными процессами, происходящими в советской современности, наблюдения достаточно трезво-зловещие, хотя и замаскированные оптимистической дежурной риторикой («Начинается новая величайшая в истории ц е н т р а л и з а ц и я с л о в е с н о - и д е о л о г и ч е с к о й ж и з н и. Мы идем к действительно единому языку...» и т. д. — с. 178).

Несомненно, «Слово в романе» было начато и закончено, целиком написано в кустанайские годы М. М. Б. (1930–1936), но точная датировка работы затруднена недостатком конкретных данных; летом 1936 г. автор привез ее в Москву, о чем рассказывает письмо М. И. Кагана к С. И. Каган от 5–7 августа 1936 г.: «Буду читать одну работу М. М. “О слове в романе”. Он дал мне ее в рукописи. По началу судя, она написана по побуждениям мысли одной, высказанной мною в статье о Тургеневе. Ты ее как будто бы не знаешь. Статья эта напечатана. У Бахтина дело значительно более развернуто, тогда как у меня это мимоходное замечание, хотя и основное, на котором построена небольшая статья. Так или иначе, работа М. М. меня очень заинтересовала и я ее вероятно сегодня-завтра прочту (рукопись около 150 стр.). Он ищет для нее издателя, хотя она потребует около месяца работы для некоторых поправок и обработки» (*М. И. Каган*. О ходе истории, с. 663–664).

Статья Кагана «Иван Сергеевич Тургенев (К столетнему юбилею писателя)» была написана им еще в Невеле и напечатана на идиш; «мысль одна» — вероятно: «Говоря кратко, вопрос стоит: имеет ли роман право на существование, как своеобразная и самостоятельная художественная форма, на равных с драмой?» (там же, с. 577).

Некоторые данные для датирования «Слова в романе» содержат как раз упоминания в его тексте самого актуального материала, например, замечание о «смешении языков у ряда современных прозаиков, на которое недавно столь справедливо ополчился Горький» и упоминание имени Панферова в этой связи (с. 120–121). Статьи Горького с критикой языка советских писателей, и особенно резкой критикой языка Панферова (которого, как можно понять по примечанию М. М. Б., он здесь косвенно взял под защиту), появлялись в «Литературной газете» в январе-марте 1934 г., основная статья — «О языке» — была напечатана в газете «Правда» 18 марта, упоминание же этих событий как «недавних» в работе М. М. Б. было, вероятно, быстрым откликом. Но можно предположить, что, судя в особенности по степени четкой проду-

манности привлекаемого иллюстративного литературного материала уже в начале работы, о чем позволяют судить его заготовки в двух тетрадях 1930 г. (см. выше), основная работа над книгой происходила в первые кустанайские годы и в 1934 г. должна была уже завершаться. Косвенным свидетельством тому может быть рукописная запись на обороте л. 49 машинописи *АБ*: «Проблема выбора языка у Пушкина по Виноградову» (см. с. 49). Очевидно, это отсылка к книге В. В. Виноградова «Язык Пушкина», М.; Л.: Academia, 1935; вышла в свет, как указано в выходных данных книги, в феврале 1935 г.; то, что эта отсылка сделана автором уже среди позднейших рукописных дополнений к основному машинописному тексту (см. ниже), может свидетельствовать о том, что к моменту выхода книги Виноградова, т. е. к началу 1935 г., основной текст работы М. М. Б., зафиксированный в машинописи *АБ*, был уже завершен.

Письмо для издательства от 8 августа 1936 г. (см. ниже) начато свидетельством о том, что книга была закончена три года тому назад, т. е. в 1933 г.; но присутствие в ее тексте материалов 1934 г. говорит о несколько более позднем сроке. Но, в любом случае, датировка создания основного текста «Слова в романе» может быть уточнена; если в *ВЛЭ* она была определена датами 1934–1936 гг., то данные текстологической истории рукописи и авторское свидетельство 1936 г. позволяют определить датировку в диапазоне 1930–1934 гг.

Текстологическая история книги имеет особенность, с которой первые публикаторы (С. Г. Бочаров и В. В. Кожинов) не посчитались при первой публикации текста в 1972 и 1975 гг. (в *ВЛ* и *ВЛЭ* — см. ниже) и какая в настоящей новой публикации полного текста книги должна быть сохранена и восстановлена. А именно: в машинописи, сохранившейся в *АБ*, которую следует поэтому признать основным источником текста, на обороте целого ряда листов (и на одной странице на полях) рукой автора были позднее записаны фиолетовыми чернилами и, реже, карандашом, разного рода дополнения к тексту. При публикации в *ВЛ* и *ВЛЭ* большая часть таких дополнений была введена публикаторами (более или менее произвольно) непосредственно в текст работы, при этом местами конспективный характер записей (назывными предложениями), что отличало стиль лабораторной работы М. М. Б., превращался в связное литературное изложение. Настоящая новая публикация сохраняет расслоенность текста работы на ее основной машинописный текст и позднейшие рукописные дополнения. В целях сохра-

нения этой расслоенности рукописные записи на обороте листов и на полях (в одном случае, на с. 112 машинописи *АБ*, см. фотокопию на с. 98 настоящего тома) печатаются под строкой основного текста в виде особого рода примечаний, вводимых под значком * (в отличие от обычных авторских примечаний к тексту под цифрами). При этом во всех подобных случаях возникает вопрос о месте в основном тексте, к которому было бы правильным прикрепить примечание под значком *; во всех случаях это место определяется соответствием по смыслу примечания определенному месту на странице, на обороте которой (или на следующей за ней) записано дополнение автора. Всего в массиве книги таких примечаний под * — 24. Поскольку эти рукописные дополнения составляют позднейший слой работы автора над текстом, возникает вопрос и об их датировке, ключ к которому могут дать опять-таки некоторые конкретные упоминания; так, запись об изучении «языков (гимназических, студенческих, поколений и пр.) по Жирмунскому» (с. 26), очевидно, отсылает к книге В. М. Жирмунского «Национальный язык и социальные диалекты», Л.: ГИХЛ, 1936 (книга подписана в печать 13 марта 1936 г.); следовательно, эта запись к тексту первой главы работы была внесена не ранее этого времени, и тем же примерно временем можно датировать предположительно всю позднейшую работу автора над этим слоем рукописных дополнений (видимо, работу единовременную, теми же фиолетовыми чернилами). Несомненно, это и была та работа «некоторых поправок и обработки», о которой в августе 1936 г. говорил автор М. И. Кагану, что она потребует около месяца для подготовки текста к изданию, на которое тогда надеялся М. М. Б.

Для этого предполагаемого издания он 8 августа 1936 г. составил письмо-заявку (очевидно, в издательство «Советский писатель» — см. далее комм. к «Роману воспитания...»), недавно найденную Н. А. Паньковым в архиве Б. В. Залесского:

«Настоящая книга была закончена три года тому назад и сейчас нуждается в значительной переработке в связи с изменившимися воззрениями автора на некоторые методологические вопросы и в связи с новым материалом, опубликованным за последние годы. В своем теперешнем виде книга, по мнению автора, не может быть напечатана и предлагается лишь как основа для суждений о работе автора.

Книга будет переработана в следующих направлениях:

1) вся книга в целом будет улегчена, язык и терминология ее будут переработаны в направлении большей ясности и популяр-

ности. Большая часть ссылок на литературу вопроса будет вынесена за пределы книги в особые примечания. Будет устранена сухость и некоторая “академичность” книги;

2) введение и две первые главы будут коренным образом переработаны, причем в первой главе будет дана критика формализма в языкознании и стилистике. Философско-методологические взгляды автора на язык будут развиты с большею четкостью и выдержанностью;

3) количество конкретных примеров и анализов в 3-й главе будет увеличено;

4) в 5-й главе (исторической) будут привлечены материалы 19-го века и будет дано краткое введение в стилистику советского романа;

5) всей книге будет дана более четкая и актуальная целеустремленность.

Объем книги в переработанном виде — 11–12 печатных листов.

М. Бахтин

8/VIII 1936 г.»

Вероятно, к моменту написания этого письма объявленная переработка была уже начата: в *АБ* сохранился черновой текст автора, озаглавленный «Глава первая. Современная стилистика и роман». Заглавие повторяет заглавие первой главы *СВР* и, таким образом, можно рассматривать этот текст как начало объявленной переработки («коренным образом») книги по 2-му пункту, поскольку в самом деле «критика формализма в языкознании и стилистике» здесь выводится на первый план, что, конечно, было связано с начатой в марте 1936 г. в Союзе писателей и в советской печати и растянувшейся почти на весь год «дискуссией о формализме» (в которой несколькими выступлениями на писательских собраниях участвовал Б. Пастернак, см.: *Л. Флейшман*. Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 442–458). Но, если в замысле новой «главы первой» и была замена 1-й главы *СВР* в соответствии с пунктом 2 письма от 8 августа, то замысел этот не был осуществлен; в основном черновой текст новой главы свелся к конспективному изложению ряда положений новой книги В. М. Жирмунского «Национальный язык и социальные диалекты», 1936, название которой выписано автором в рукописных дополнениях к основному тексту *СВР* и на отдельные места которой в новой главе дается ряд ссылок, а

также статьи И. И. Мещанинова «Проблема классификации языков в свете нового учения о языке», 1935. За исключением этого чернового текста, иных следов «значительной переработки» *СВР* в соответствии с программой переработки в письме от 8 августа в *АБ* не сохранилось.

В ходе последовавшей за этими планами преподавательской работы М. М. Б. в Саранске работа над темой «стилистика романа» продолжалась, и, по сведениям исследователя саранских периодов биографии М. М. Б. В. И. Лаптуна, в документах Мордовского пединститута в Саранске за автором записано окончание кандидатской диссертации на эту тему, в связи с чем на 1937 г. запланирована его научная командировка с целью «собрать материал по стилистике романа» (см.: Родник. Литературно-художественный сборник. Саранск, 1991. С. 295). Но в середине 1937 г. М. М. Б. покинул Саранск; видимо, проектируемая переработка книги также осуществлена не была, и год спустя автор предлагает московскому издательству уже другую, новую книгу по теории романа — книгу о романе воспитания (см. далее: «Роман воспитание и его значение в истории реализма»; комм.). Издание «Слова в романе», как и всех последовавших за ним трудов М. М. Б. о романе 30-х годов, работ, составляющих настоящий том, не состоялось и началось лишь частично при жизни автора сорок лет спустя.

Первой публикацией из «Слова в романе» стала глава II — «Слово в поэзии и слово в романе» в *ВЛ*, 1972, № 6, с. 58–85. Полный, но усеченный текст труда вошел в *ВЛЭ*, с. 72–233. Обе публикации были с согласия автора несколько адаптированы к условиям тогдашней печати; авторизованное таким образом усечение текста свелось к исключению как раз тех мест на первых полутора и на последних полутора страницах, в которых сам автор видел необходимое в условиях 1930-х годов приспособление для проведения текста в печать тех лет (идеологический «камуфляж»). Сверх того был полностью устранен в публикации обширный аппарат ссылок на иноязычные теоретические работы в примечаниях (за исключением одного упоминания книги Э.Роде и одного упоминания В. Дибелиуса); тем самым был существенно сокращен аппарат примечаний.

Текст книги в *ВЛЭ* начинался с шестого абзаца авторского предисловия (со слов: «Ведущая идея...» — см. с. 10). В настоящем т. 3 Собрания сочинений М. М. Бахтина труд публикуется в своем первозданном виде, заново сверенный с обеими машинописями и разновременной авторской правкой на них.

С. 9. *Книга эта возникла как теоретические и, отчасти, исторические prolegomena к конкретному стилистическому изучению современного советского романа.* — Как пролегомены, т. е. как предварительная методологическая разработка основных понятий и положений, необходимых для изучения данного предмета. Ср. у М. М. Б. определение задачи в первой фразе принципиальной теоретической статьи 1924 г. (*ВМЭ*): «Настоящая работа является попыткой методологического анализа основных понятий и проблем поэтики на основе общей систематической эстетики» (*т. 1*, 265). Такие понятия, как prolegomena, как и в последующем изложении, скажем, specificum (см. с. 12 и примеч.), вводятся М. М. Б. в иноязычной форме, что составляет признак его научного стиля.

С. 10. *Ведущая идея книги — преодоление разрыва между отвлеченным «формализмом» и отвлеченным же «идеологизмом» в изучении художественного слова, преодоление на почве социологической стилистики...* — Ведущая идея всей теоретической позиции М. М. Б. на литературоведческом поле 1920х гг., заявленная на исходе эпохи в авторском предисловии к *ПТД* в тех же терминах: автор книги ищет свой путь между «узкоформалистическим подходом» и «узким же идеологизмом», как между Сциллой и Харибдой, и формулирует этот искомый (своего рода узкий, но в ином качественном смысле) путь посредством термина «внутренней, имманентной социологичности» всякого литературного произведения (*т. 2*, 7–8). Развитые в рамках этого понимания в работах конца 20-х гг. понятия социологической поэтики (*ФМ*), «социологии формы» (*Ст-1926*), «социологии художественного слова» (*ПТД*, *т. 2*, 100) здесь, в *СВР*, дополняются и венчаются формулой «социологической стилистики». В проработочной критике на книгу *ПТД*, особенно в заключившей критическую кампанию статье М. Старенкова «Многоголосый идеализм» («Литература и марксизм». 1930. № 3. С. 92–105; появление статьи совпало с отъездом Бахтиных из Ленинграда в Кустанай), объявленные в книге ее программные принципы были оценены как теоретический камуфляж («Убеждение автора, что художественное произведение “имманентно социологично”, по своей природе противоречиво. Если произведение имманентно, то оно не может быть социально обусловленным; если оно социологично, то оно не может быть внутренне предопределенным, имманентным. Такое совмещение двух “разнонаправленных” сознаний характеризует благонамеренных эклектиков, которые,

нарядившись в костюм социолога, проповедуют идеализм»), отклонение же автора от двух узких путей не без остроумия оценено как его особый «широкий» формализм: «Однако М. Бахтин, <...> отталкиваясь от “узкого формалистического подхода», вышел на *широкую* дорогу формализма». Возможно, замена определения «узкий» на «отвлеченный» в этом месте *СВР* была связана с этим проработочным откликом.

С. 11 *Место риторики, в ведении которой искони находилась вся проза <...> Поэтика не приютила осиротевшей художественной прозы.* — О том, как «искони» образовалось в античной словесности и исторически изменялось соотношение поэтики и риторики в параллельном соотнесении с явлениями поэзии и прозы — см. современную ст. М. Л. Гаспарова «Поэзия и проза — поэтика и риторика» (в сб. «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания». М., 1994. С. 126–159).

С. 12. *В Германии с ряда работ Шпильгагена...* — Фридрих Шпильгаген (Friedrich Spielhagen, 1829–1911) — немецкий писатель-романист, известный также как создатель влиятельной в Германии теории романа. Его первые теоретические работы появились в 1864 г. в сборнике «Vermischte Schriften», последующие «по теории и технике романа» изданы в двух сборниках: «Beitrage zur Theorie und Technik des Romans» (1883) и «Neue Beitrage zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik» (1898); первая из этих книг вызвала статью А. Н. Веселовского «Теория или история романа?» (1886; см. *Веселовский, 1939*, 3–22). См. ниже о Шпильгагене как теоретике, глухом к языковой разноречивости и игнорирующем специфические возможности романного жанра (с. 81).

...и особенно с работы Римана... — Robert Riemann. Goethes Romantechnik. Berlin: Hermann Seemann Nachfolger, 1902; *...во Франции... с работ Брюнетьера и Лансона.* — Фердинанд *Брюнетьер* (Ferdinand Brunetiere, 1849–1906) — французский историк и теоретик литературы, критик, публицист. О теории романа Брюнетьера см.: *Ernst Robert Curtius*. Ferdinand Brunetière. Beitrag zur Geschichte der französischen Kritik. Strassburg: K. J. Trübner, 1914. S. 33–36. Гюстав *Лансон* (Gustave Lanson, 1857–1934) — известный французский историк литературы; М. М. Б., вероятно, имеет в виду в особенности: «L’Art de la Prose». Paris: Librairie des «Annales Politique et Littéraires», 1908;

в гл. I книги рассмотрен вопрос о том, существует ли искусство прозы, гл. II посвящена Рабле как «первому художнику французской прозы».

...совершенно не задевающие подлинного specificum'a художественной прозы. — См. выше примеч. к с. 10. Specificum — специфическое для данного вида предметов; специфика (*specifica* — множ. число от *specificum*). Терминология (включая и «специфицировать» и «спецификация»), характерная для научного языка эпохи. В т. 4 известного словаря под ред. Д. Н. Ушакова (М., 1940, стлб. 433) отдельно есть и «спецификум», и «специфика» («то же, что спецификум»), что свидетельствует о том, что «спецификум» еще в 1930-е годы входил в терминологию научного языка.

В многочисленных монографиях по технике романа и новеллы... — Речь идет о работах: *Edmund Riess*. Wilhelm Heinses Romantechnik. Weimar: A. Duncker, 1911; *Georg Leyh*. Studien zur Technik der Erzählung in den Novellen Gottfried Kellers. Ansbach: C. Brügel & Sohn, 1903; *Ernst Bertram*. Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik. Dortmund: F. W. Ruhfus, 1907: *Moritz Goldstein*. Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Von Goethe bis Hoffmann. Berlin: B. Paul, 1906: *Hans Bracher*. Rahmenerzählung und Verwandtes bei Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Storm. Ein Beitrag zur Technik der Novelle. Leipzig: H. Haessel, 1909.

В переиздающемся сводном труде... — Названо 4-е, «улучшенное и расширенное издание» книги: *Keiter und Kellen*.

С. 13. *...дает В. М. Жирмунский.* — См.:*В. М. Жирмунский*. Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1928. Л.: Academia, 1928. Ст. «К вопросу о "формальном методе"» на с. 154–174.

См. также в том же сборнике стр. 48–49 — Вариант той же мысли В. М. Жирмунского в статье «Задачи поэтики», 1921–1923, с. 17–88 той же книги.

Особенно ценны в этом отношении работы:...Albert Thibaudet. Gustave Flaubert, 1821–1880. Sa vie — ses romans — son style. Paris: Plon-Nourrit, 1922: 2-е изд., 1935; две книги В. Дибелиуса: *Dibelius-Englische Romankunst* и *Dibelius-Dickens*; на обе книги Дибелиуса — неоднократные ссылки у М. М. Б. в дальнейшем тексте; *Hirt*; подробнее о кн. Хирта (Гирта) см. далее на с. 18; *Leo Spitzer*. Stilstudien. 2 Bde. München: M. Hueber, 1928. Bd. I: Sprachstile («Стили языка»). Bd. II: Stilsprachen («Языки стилей»). О работах Л. Шпитцера, в том числе «Stilstudien», см. в обзорной

статье В. М. Жирмунского «Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии» в сб. Института истории искусств «Поэтика», II, Л.: Academia, 1927. С. 21–22 (в той же статье — о других упомянутых М. М. Б. на этих страницах *СВР* иноязычных работах); см. далее в комм. к с. 34.

С. 17. *...для двух крупнейших лингвистических школ современности...* — Целостные характеристики их как «двух направлений философско-лингвистической мысли» даны в *МФЯ*, 46–66. Здесь, в *СВР*, М. М. Б. продолжает выводить свою стилистику за рамки обоих направлений в контексте своей теории романа; этому служит заявленная здесь же концепция «непрямого говорения» (см. ниже, с. 28 и примеч.).

С. 18. *Аналогично поступает Emil Ermatinger...* — *Emil Ermatinger*. Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1921.

С. 19. *Античное определение романа как «рассказанная драма»...* — О романе как «драматическом» произведении по представлениям древних филологов см.: *Rohde,* 3-е изд., 376 Anm. 1 und 3, 377 Anm. 1 (см. об этом: *Н. В. Брагинская*. Генезис «картин» Филострата Старшего. Примеч. 18 // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1981. С. 281).

С. 21. *...см. об этом: Б. М. Эйхенбаум...* — В статье «Теория формального метода», 1925 г., на заключение которой здесь ссылается М. М. Б., автор говорит об эволюции этого метода и называет одним из ее итогов: «В связи с этой эволюцией мы заинтересовались изучением именно ораторской речи, как наиболее близкой из области практической, но отличающейся по функциям, и заговорили о необходимости возрождения рядом с поэтикой риторики (статьи о языке Ленина в “Лефе” № 1 [5] 1924 г. — Шкловского, Эйхенбаума, Тынянова, Якубинского, Казанского и Томашевского)».

...со всею принципиальностью и последовательностью Г. Г. Шпетом. — Свою теорию романа М. М. Б. открывает именем своего основного заочного оппонента на поле этой теории в современной отечественной мысли. О том, сколь много значил роман как центральный объект фундаментальной философско-эстетической критики в философии искусства Шпета 1920-х гг., говорят его рукописные заметки о романе 1924 г., опубликованные благодаря архивной реконструкции Т. Г. Щедриной только сейчас (*Густав Шпет*. Искусство как вид знания. Избранные

труды по философии культуры. М.: РОССПЭН, 2007. С. 49–89; в книгу вошли и обе основные изданные в 20-е гг. работы Г. Г. Шпета: «Эстетические фрагменты»; Вып. 1–3; СПб.: Колос, 1922–1923, и «Внутренняя форма слова». М.: ГАХН, 1927). Это шпетовское отношение к роману лишь глухо, в нескольких фразах, отразилось в его печатных работах 20-х гг., на которые ссылается М. М. Б., но, можно сказать, оно было почувствовано и угадано М. М. Б. в этих глухих отражениях. Универсальная картина всей мировой культуры, в которой роман присутствует как центральное отрицательное звено, представлена именно в шпетовских рукописных заметках. Роман традиционно берется здесь на фоне классического эпоса и рассматривается как «деградация (повествовательно-риторическая) эпоса» и в этом качестве как результат демократической деградации эпического искусства. «Эпос — аристократичен. Роман — демократичен», это искусство «для всех», откликающееся, в отличие от «недемократического» искусства поэзии, «на моральные волнения времени и среднего человека». По аристократически-романтической эстетической социологии Шпета, роман есть «буржуазно-демократическое изобретение»; и если обратить на эту шпетовскую картину формулу другого известного современника, тоже историософа и тоже философа романа в XX в., можно сказать, что роман принадлежит эпохе «восстания масс» в искусстве, которые «тянут культурное творчество к низу, к себе. Роман тогда расцветает». С этой социологией жанра согласуются его качественные эстетические характеристики: «Эпос требует чувства человеческой, социально-исторической реальности, *как она есть*; роман — *возможной* реальности — поэтому он и морализирует и психологизирует»; «Роман все-таки *своей* формы не имеет». Шпет упоминает работы Ф. И. Буслаева, Э. Роде, Вяч. Иванова, Г. Лукача, в основном его взгляду на роман опоры не дающие, в том числе замечает, «вопреки Вячеславу», по поводу формулы романа-трагедии Достоевского, что «трагическое есть и в эпосе, и в лирике. Его нет только в *романе*, потому что здесь — морализирование о трагическом!». Своего рода морализированием об эпическом признается и эпос Толстого, несколько раз упомянутая в заметке «Война и мир». «Русская литература — роман, ибо не было сознания эпической реальности...» Общее историко-культурное заключение и прогноз: «*Роману места нет, как специфическому сюжету художественного творчества*»; «При настоящем расцвете искусства роман будущего не имеет», гипотетическая же перспектива тако-

го расцвета связана с возрождением эпоса: «Христианский мир ответил Вергилию Дантом, протестантский мир дал Мильтона, новый мир даст нового Гомера».

Неопубликованной рукописной заметки Шпета М. М. Б., вероятно, знать не мог (хотя общее направление шпетовской культурфилософии ему, конечно, было внятно; в *АБ* сохранился конспект книги Шпета «Введение в этническую психологию» того же 1927 г., что и «Внутренняя форма слова»; книга использована в *МФЯ*, 51), как и возражение М. М. Б. не могло дойти до автора «Внутренней формы слова» (в августе 1936 г., когда с *СВР* познакомился М. И. Каган, бывший лично связанным со Шпетом по линии ГАХНа, Шпет был уже арестован и сослан). Но принципиальная полемика состоялась в первой же работе М. М. Б. о романе, которой также было суждено стать известной лишь десятилетия спустя. Всего лишь нескольких фраз о романе из «Внутренней формы слова» оказалось достаточно, чтобы оценить принципиальность этого пункта в общей позиции оппонента (помимо выписанной фразы со с. 215 см. также на с. 158 и 159 об иллюзии поэтичности, которою может пленять роман: «Изобилие “украшающих” словесных приемов делает риторическое изложение внешне похожим на речь поэтическую (предельно — роман)...)».

На аналогичную точку зрения встал в своей книге «О художественной прозе» и В. В. Виноградов... — Ссылкой на Шпета открывался раздел «Риторика и поэтика» в книге Виноградова «О художественной прозе» (содержавшей при этом два полемических отклика на книгу М. М. Б. о Достоевском: см. *т. 2*, с. 467–468): хотя исторически «художественная проза в отдельных своих жанрах постепенно эмансипировалась от риторики, опираясь на поэзию, но полного освобождения не достигла, а, по мнению некоторых ученых, например проф. Шпета, так и осталась в цепях риторики» (с. 76; в новом, посмертном издании: *Виноградов, 1980*, 98). Далее понимание Шпетом «романа как чисто риторического жанра» рассмотрено Виноградовым критически, и суждения Шпета названы прямолинейными (с. 103; в посмертном изд. — с. 118), собственный же виноградовский взгляд на «двойственную природу романа», подлежащую ведению поэтики и риторики, — компромиссно-эклектический. Рассмотрение позиции Шпета резюмируется тезисом о «живом требовании к настоящему — рядом с поэтикой восстановить права риторики» (с. 105, с. 119). О том же Виноградов писал в черновой заметке того же времени: «В русской филологии возрожда-

ется интерес к риторике» (*Виноградов, 1980*, 337). Ср. в заметке Б. В. Томашевского: «Должна быть воскрешена старушка реторика так же, как воскресла поэтика» («Леф», 1924, № 1 (5), с. 10). В то же время Виноградов полемизировал с книгой Шпета как печатно, так и устно: 1 декабря 1927 г. он делал в ленинградском Институте истории искусств доклад «Проблема внутренней формы у Шпета», о чем сообщал на следующий день жене: «Вчера читал доклад о Шпете. Очень много народу было. Отнесся к книге резче, чем сам от себя ожидал <...> Я выступал первым, за мной Б. М. Энгельгардт, который очень меня одобрял» (цит. по комм. А. П. Чудакова, считающего, что «возражения Виноградова Шпету, несомненно, были более принципиальны, чем представлялось Бахтину»: *Виноградов, 1980*, 339). Книга Виноградова «О художественной прозе» была рассмотрена отрицательно, особенно раздел «Риторика и поэтика», в рецензии В. Н. Волошинова («Звезда», 1930, № 2, с. 233–234).

«Не всегда бывает существенно, говорит Виноградов... — «О художественной прозе», с. 104; «О языке художественной прозы», с. 119.

С. 26. *...по Жирмунскому.* — Очевидно, по кн.: В. М. Жирмунский. Национальный язык и социальные диалекты. Л.: ГИХЛ, 1936 (см. преамбулу к наст. комм.)

С. 28. *...«не прямого говорения»...* — Важнейший термин философии слова М. М. Б., по-видимому, впервые найденный здесь, в *СВР*. Термин является здесь как обобщающий по отношению к «группе художественно-речевых явлений», как они были названы в первой главе второй части («Слово у Достоевского. Опыт стилистики») *ПТД* и там проанализированы как различные явления «двуголосого слова» (*т. 2*, 81–96) — стилизация, сказ, пародия. Здесь, в *СВР*, такие и подобные им явления обретают общее понятие более высокого уровня обобщения. В дальнейшем термин «непрямое говорение» возникает в черновых, лабораторных текстах М. М. Б., в его рабочих тетрадях 60-х — начала 70-х гг., в связи с проблемой иронии, а также проблемой молчания (*т. 6*, 378, 392). Кавычки, в какие термин заключен в *СВР*, побуждают предполагать за ним не обнаруженный нами термин-источник. Л. А. Гоготишвили, автор работы «К феноменологии непрямого говорения», характеризует это понятие как *акцентированное* Бахтиным (*Л. А. Гоготишвили*. Непрямое говорение. М., 2006. С. 418), но термина-источника не называет. Исследовательница возводит бахтинский термин

к феноменологической философской традиции, первостепенно важной для М. М. Б., и ближе всего — к терминологической паре прямого и непрямого выражения («выражения на окольных путях») у Э. Гуссерля. «Феноменологию Гуссерля можно оценивать, таким образом, как концентрированно содержащую концептуальные элементы феноменологии непрямого говорения» (там же, с. 452). См. далее в тексте *СВР* о неизбежности в романе «непрямого, оговорочного, преломленного говорения». В лингвистической литературе 1920-х гг. понятие «говорения» встречается как перевод соссюровского «parole» у С. И. Карцевского: «индивидуальное говорение, т. е. пользование языком-langue» (см. *С. И. Карцевский*. Из лингвистического наследия. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 271, 320). Для М. М. Б. такой перевод — всего лишь «индивидуализация общего языка (в смысле системы общих языковых норм)» в рамках «linguistique de la parole» — по терминологии Соссюра» (см. выше, с. 16–17). Иначе то же понятие используется М. М. Б. (редкий случай присутствия этого слова в его языке) в работе 1924 г. (в главе «Проблема формы» в *ВМЭ*): «Единство всех осуществляющих форму композиционных моментов и прежде всего единство словесного целого произведения как формальное — полагается не в том, что или о чем говорится, а в том — как говорится, в чувстве деятельности осмысленного говорения...» (*т. 1*, 318). Деятельность осмысленного говорения здесь соотносится не с языком как *langue*, а с художественной «архитектонической формой, ценностно направленной на содержание (возможное событие), отнесенной к нему...» (*т. 1*, 311).

Мендоса — Диего Уртадо де Мендоса (Diego Hurtado de Mendoza, 1503–1575) — испанский гуманист, дипломат, историк. Имя его еще раз упоминается М. М. Б. в *СВР*, в гл. 3, и также в первом ряду создателей европейского романа (с. 000), т. е. оно упоминается как имя предполагавшегося автора анонимно изданного в 1554 г. первого плутовского романа «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения». Версия авторства Мендосы, возникшая в испанистике XIX в., к началу XX в. той же испанистикой была отвергнута.

С. 29. *...его особую прозаическую художественность...* — На пути к этой формуле находились заключительные страницы первой главы второй части («Слово у Достоевского») *ПТД* (*т. 2*, 97–101), содержавшие критическую оценку «современной стилистики, уходящей своими корнями в поэтику

неоклассицизма» и до сих пор далеко не адэкватной даже романтизму. «Проза, особенно роман, совершенно недоступны такой стилистике». Предметом ее называется «поэтическая речь в узком смысле», требующая «единообразия всех слов, приведения их к одному интенциональному знаменателю», тогда как «для художника-прозаика мир полон чужих слов, <...> он работает с очень богатой словесной палитрой, и он отлично работает с нею». В лаконичных формулировках на этих страницах *ПТД*, таким образом, записана предварительная программа двух глав *СВР*, 2-й и 3-й («Слово в поэзии и слово в романе» и «Разноречие в романе»). Характеристики «традиционной стилистики» уже на первых страницах *СВР* повторены с усилением, и романное слово объявлено «пробным камнем для всего стилистического мышления» (с. 14) и стимулом, больше того, «к радикальному пересмотру основной философской концепции поэтического слова» (с. 20). Наконец, новая формула «прозаической художественности» открывает новую область литературной теории, как новую страну на карте теории, открывателем и персональным исследователем которой стал М. М. Б. Ср. в более поздних работах (см. «К “Роману воспитания”» и *Хрон.*) положение о формах «прозаического иносказания, если угодно, прозаической метафоры (хотя она совсем не похожа на поэтическую)».

Две контрастные реакции на открытие явления прозаической художественности в бахтинистской литературе — известный памфлет М. Л. Гаспарова 1979 г. и концепция бахтинской «прозаики» в книге 1990 г. Г. С. Морсона и К. Эмерсон. Гаспаров, в соответствии с авторской формулой ситуации в *СВР* (название 2-й главы), определил эту бахтинскую ситуацию как «противопоставление “романа” и “поэзии”», но заключив при этом в кавычки оба понятия-контрагента, поскольку оба для М. М. Б., по заключению его критика, являются лишь отрицательными двойниками себя самих настоящих. Главное в ситуации — «резкая вражда к поэзии и вообще к “авторитарному языку”» как нигилистическая реакция культурного бунтаря 20-х гг., каким М. М. Б. описан в памфлете, на традицию и на все «классическое» (в том числе на классический роман XIX в.). «Бахтин <...> против поэзии» — гаспаровская формула ситуации (*Pro et contra*. Т. 2, 35).

В концепции американских авторов идея прозаической художественности — положительное открытие в гуманитарной мысли, «уникальное и оригинальное создание Бахтина». Исходя из свое-

го понимания бахтинской идеи, авторы ввели термин «прозаика» как свой неологизм, широко распространив его на всю область гуманитарной мысли. В собственно же литературной теории они не только приняли, но радикально истолковали мысль М. М. Б. как противопоставление «прозаики» (как новой теоретической дисциплины) традиционной «поэтике». «Представляя прозаику, мы покажем, что Бахтин стремился не просто *дополнить* традиционную поэтику “поэтикой прозы”, но существенно изменить наш подход ко всем литературным жанрам как поэтическим, так и прозаическим. Он настаивал, что, верно поняв природу романа, мы должны совсем по-иному рассматривать все литературные формы и будем должны предпринять “радикальный пересмотр основной философской концепции поэтического слова”. И в результате вся традиционная поэтика от Аристотеля до русских формалистов должна быть основательно переосмыслена». (*Gary Saul Morson, Caryl Emerson*. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford, California: Stanford University Press, 1990. P. 16). И далее: «Бахтин настаивает, что, рассматривая прозу как прозу, мы увидим и все словесное искусство, включая поэзию, совершенно иначе» (p. 20) Этот радикализм понимания концепции М. М. Б. очевидно отвечает объявленному самим автором *СВР* радикальному пересмотру оснований традиционной поэтики, с называнием имен Аристотеля, Августина, Лейбница, В. Гумбольдта и др. (с. 24–25).

С. 31. *...даже в лирике*. — Наблюдения над особого типа лирикой («прозаической» или «реалистической»), с называнием — с вариациями — того же основного состава имен, проходит через ряд работ 20-х гг., начиная с *АГ* («...в так называемой “реалистической лирике” (Гейне). Образцы можно найти у Бодлера, Верлена, Лафорга; у нас особенно Случевский и Анненский — г о л о с а в н е х о р а. Возможны своеобразные формы ю р о д с т в а в лирике»; далее называется также «прозаическая лирика Белого с некоторою примесью юродства»: *т. 1*, 233), затем в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» («...в так называемой “лирической иронии” (Гейне, в новой поэзии — Лафорг, Анненский и другие»; далее называются также Ювенал, Барбье, Некрасов: *Ст-1926*, 263–264), наконец, в *ПТД* (*т. 2*, 97: «Сюда относится, например, “прозаическая” лирика Гейне, Барбье, Некрасова и др.»; в дальнейшем, в *ППД*, к этой фразе прибавлено историческое уточнение: «(только в XX веке происходит резкая “прозаизация” лирики)»: *ППД*, 267). Можно заметить, что критическое

отношение к положению поэзии, и лирики прежде всего, в прозаической концепции М. М. Б. присутствует в обеих упомянутых выше контрастных реакциях на нее — не только у Гаспарова («Мы знаем, что поэзия не менее (если не более) умело играет “чужим словом”, чем роман. Бахтин был против поэзии не поэтому, а потому, что она — “язык богов”, раздражающий человека новой культуры...»: *Pro et contra*, т. 2, 35), но и в книге Г. С. Морсона и К. Эмерсон, признающих (р. 20), что, демонстрируя «возможности этого прозаического подхода к нелитературному слову, роману и множеству жанров повествовательной поэзии, Бахтин так вполне и не разработал тех возможностей, какие он в себе заключает для лирики».

С. 34. *См. книгу Leo Spitzer'a «Italienische Umgangssprache»...* — К этой книге как авторитетному источнику М. М. Б. уже обращался и цитировал ее в оригинале, вводя проблему чужого слова, в *ПТД* (*т. 2, 91*; цитата в русском переводе перешла и в *ППД* (*т. 6, 217–218*). При подготовке *ПТД* книга была фрагментарно законспектирована Е. А. Бахтиной (12 стр. конспекта в виде 17 фрагментов из всех глав книги; см. *т. 2, 656*, полный текст конспекта — там же, с. 735–739; русский перевод, статья и примечания к переводу В. Л. Махлина — на с. 739–758). Композиция книги (названия глав и разделов в переводе): Гл. I: Формы зачина разговора; II. Говорящий и слушающий; глава подразделяется на разделы: A. Вежливость (принятие партнера во внимание); B. Экономность и расточительность в выражении; C. Взаимопереплетение речи говорящего и ответной речи слушающего; III. Говорящий и ситуация; IV. Формы завершения разговора. О работах Шпитцера и о его книге об итальянском разговорном языке в 20-е гг. писал В. М. Жирмунский в обзорно-обобщающей ст. «Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии» («Поэтика». II. Сборник статей. «Academia», Л., 1927. С. 21–22); там же далее, на с. 22–23 обозреваются книги Римана, Дибелиуса, К. Фридеманн, Брахера и Э. Хирта, все присутствующие как теоретический фон в романной теории М. М. Б. (см. то же: *В. М. Жирмунский*. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981).

Ottmar Dittrich — Имеется в виду книга: *Ottmar Dittrich*. Die Probleme der Sprachpsychologie und ihre gegenwärtige Lösungsmöglichkeiten. Leipzig: Quelle & Meyer, 1913.

...см. Л. Якубинский «О диалогической речи»... — См.: «Русская речь». Сб. статей под ред. Л. В. Щербы. Кн. I. Петроград: Издание Фонетического института практического изучения языков, 1923.

С. 96–194. О работе Якубинского и соотношении с ней диалогической теории М.М.Б. см.: *т. 2, 466–467*.

С. 55. ...«*Крошка Доррит*». — М. М. Б. читает роман Диккенса по изд.: *Чарльз Диккенс*. Собр. соч. Т. 13–15. СПб.: Просвещение, 1907; пер. М. А. Энгельгардта. Все анализируемые далее тексты (примеры 1–8) из Диккенса выписаны рукой М. М. Б. во второй (№ 2) из двух тетрадей, озаглавленной «К стилистике романа» и датированной 1930 г., на с. 49–57 тетради (см. выше преамбулу к настоящему комментарию), и даже уже проставлены номера примеров, в основном соответствующие номерам в *СВР*, и его же рукой подчеркнуты строки, которые будут в работе выделены разрядкой. Таким образом, не только отбор литературного материала был сделан уже на самой ранней стадии приступа к *СВР*, но и аналитическая работа на этой стадии уже началась.

С. 58. «*Le peuple, à cause de l'anniversaire de la délivrance...*» — «Народ, по случаю годовщины освобождения, позволяет своим дочерям потанцевать на свободе» (Пер. С. Г. Бочарова).

С. 62. *Дибелиус — Dibelius-Englische Romankunst*. Об авторитетности Дибелиуса в 1920-е гг. свидетельствует большая статья о нем в т. 3 «Литературной энциклопедии» (1930, стлб. 271–274; ст. М. Юновича). В рецензии Р. О. Шор на обе главные книги Дибелиуса говорилось: «Между тем можно смело признать, что труды Дибелиуса образуют эпоху как в истории английского романа, так и в методологии вопроса» («Печать и революция». 1924. № 4. С. 258–261). Перевод цитаты из Дибелиуса (с. 434): «Менее общераспространенной является субъективная комика, которая ограничивается больше школой Филдинга (Смоллетт, Марриет, Хук) и Стерна. Путем комического смещения количественных пропорций эта школа героизирует маленькое, пародирует классические или библейские мотивы (борьба, родословное древо) или, употребляя помпезные обороты, передразнивает стиль науки <…>, а с великим обращается фамильярно <…>; или же посредством комического смещения качественных пропорций делаются глубокомысленные или причудливые умозаключения на основании ложных или молчаливо признаваемых предпосылок, приводятся сведения, не имеющие никакой ценности, или, наоборот, обычные имена людей используются для характеристики носителя имени, злое преподносится как доброе и наоборот <…>, а нечто безобидное приобретает пикантный привкус. <…> Или, наконец, представления, не имеющие ничего общего между собою, ставятся в теснейшую взаимосвязь <…>; особая форма

этого комического эффекта – игра слов, которую любят Стерн, Марриэт и Хук, и Стерн умеет превратить эту несообразность несообразного в образ целого мировоззрения». Перевод со с. 436: «Филдингу доставляет удовольствие что-нибудь причудливое, комичная ситуация, все, что особенно противоречит ожидаемому. Ему нравится переворачивать привычные ценности, играть количественными и качественными пропорциями ходячих суждений» (Пер. В. Л. Махлина).

С. 63. *У Рабле, влияние которого...* — Тема Рабле здесь в первый раз появляется в текстах М. М. Б. Тема возникла в датированной 1930 г. тетради № 2 (см. выше); здесь на с. 57–58 рукой М. М. Б. записано несколько замечаний, относящихся к двум сюжетным моментам книги Рабле — воспитанию Гаргантюа и путешествию Пантагрюэля вместе с Панургом к «оракулу божественной бутылки» — и выписаны две цитаты из книги по старому переводу А. Н. Энгельгардт: *Франсуа Раблэ*. Гаргантюа и Пантагрюэль. В 5 книгах. С французского текста XVI века первый русский перевод А. Н. Энгельгардт. СПб., 1901. С. 35. В дальнейшем тема Рабле после *СВР* будет широко развернута в рукописи, сопровождавшей работу автора над книгой о романе воспитания и превратившейся в последующем в *Хрон.*, и породит, наконец, книгу о Рабле в редакциях 1940 и 1965 г. Однако с этой будущей широко развернутой раблезианской темой творчества М. М. Б. комментируемый абзац *СВР* почти не соотносится; ведущий мотив абзаца — раблезианская «пародия на языковое мышление вообще» и раблезианская истина, не ищущая слов и боящаяся запутаться в слове, — не переходит в будущую основную раблезистику М. М. Б. как ведущий мотив и, таким образом, этот первый приступ автора к теме Рабле остается в стороне от его основной раблезистики.

...признание стерновского Йорика... — М. М. Б. цитирует из XI главы 1 тома романа Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» в переводе И. М-ва: *Лоренц Стерн*. Тристрам Шенди. СПб., 1892. С. 37. Пример также выписан рукой М. М. Б. на с. 59–60 тетради № 2; непосредственно за выписанным примером на с. 60 тетради следует краткий текст самого М. М. Б. о «“сервантесовском духе” Йорика» и т. д. (см. в преамбуле к наст. комм., с. 724).

С. 64. *См. книгу Johann Czerny...* — Небольшая книжка («Sterne, Hippel und Jean Paul», 86 стр.) была почином в исследовании значения Стерна для творчества Жан-Поля. Значительно

более основательное исследование на тему: *Peter Michelsen*. Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18.Jahrhunderts — вышло в Гёттингене в 1962 г.

С. 66. *...и «Тристрам Шенди» (предшествует «Сентиментальному путешествию»).* — «Тристрам Шенди», 1759–1767; «Сентиментальное путешествие», 1768.

«Hesperus» и «Невидимая ложа» (ранний роман). — «Невидимая ложа» («Die unsichtbare Loge»), 1793, считается первым романом Жан-Поля; роман остался незавершенным: автор увлекся следующим романом — «Hesperus oder 45 Hundesposttage» («Геспер или 45 дней собачьей почты»), 1795. Роман имел — внезапно — огромный успех, сравнимого с которым со времен гётевского «Вертера» (1774) не имел ни один немецкий роман. Второе, дополненное издание вышло в 1798 г., третье, окончательное, в 1819 г. «Дни собачьей почты» — так называются главы романа, ибо они доставляются другу автора собакой.

С. 70. *Остановимся на нескольких примерах рассеянного разноречия у Тургенева.* — Все примеры из «Отцов и детей» и «Нови» выписаны рукой Е. А. Бахтиной на с. 1–12 и 21–30 тетради № 1 и с. 31–33 тетради № 2 и пронумерованы рукой М. М. Б., как и примеры из Диккенса.

С. 72. *«Зато Калломейцев воткнул...»* — См. комментарий Л. А. Гоготишвили к этому бахтинскому примеру из «Нови» Тургенева в сопоставлении с разобранным выше примером-анализом 6) из Диккенса («Знаменитый муж, украшение отечества, мистер Мердль...»): «В отличие от первого примера (с Мердлем) здесь не авторская речь вклинена в чужую, а чужая речь вклинена в авторскую. Можно условно назвать гибридные конструкции первого типа “скрытой авторской речью”, второго типа — “скрытой чужой речью”, но механизм двуголосия в обоих типах один и тот же» (*Л. А. Гоготишвили*. Непрямое говорение, с. 156).

С. 75. *...стихотворения, введенные Гёте в «Вильгельма Мейстера».* — В известной М. М. Б. книге (выше им упомянутой): *Robert Riemann*. Goethes Romantechnik (1902) параграф 8 1-й главы, озаглавленный «Lyrische Einlagen» («Лирические вставки»), посвящен стихотворным вставкам у Гете.

Так вводили в прозу свои стихи романтики... — Специальное исследование о стихотворных вставках у романтиков (М. М. Б. мог знать эту книгу): *Paul Neuburger*. Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik, mit einer Einleitung: Zur Geschichte der

Verseinlage. Leipzig:Mayer&Müller, 1924. На с. 94–111 книги — о стихотворных вставках в «Вильгельме Мейстере».

С. 76. *См. Fr. Schlegel «Brief über den Roman»...* — «Письмо о романе» — составная часть программного сочинения Фридриха Шлегеля «Gespräch über die Poesie» («Разговор о поэзии»), впервые опубликованного в 1800 г. в журнале братьев Шлегелей «Athenäum». М. М. Б. скорее всего мог пользоваться изданием: *Friedrich Schlegel 1794–1802.* Seine prosaischen Jugendschriften / Hrsg. von Jacob Minor. Wien: Konegen, 1882. Bd. 2. S. 373. Перевод цитаты: «Я вообще не могу представить себе роман иначе как смесью рассказа, песни и других форм» (Пер. В. В. Ляпунова).

Изречения человеческой глупости у Флобера. «Глуповник». Проблема у него общего мнения. — Термин «глуповник» (le sottisier) был введен первыми французскими иссследователями последнего неоконченного романа Флобера «Бувар и Пекюше» (посмертно опубликован в 1881 г.). После смерти Флобера в его архиве были найдены: 1) законченное произведение в форме лексикона — «Dictionnaire des idées reçues» («Лексикон прописных истин», посмертно опубликован в 1910 г.) и 2) обширное и окончательно не систематизированное собрание цитат из произведений известных и менее известных авторов, которое первые исследователи и назвали «le sottisier» (слово, впоследствии вошедшее в словарь Французской Академии 1935 г. с определением — «сборник глупостей и промахов писателей и ораторов»). Замысел подобного «словаря» занимал Флобера всю его жизнь; 17 декабря 1852 г. он писал Луизе Коле: «Я дал бы прославление всего общепринятого, подкрепленное историческими примерами <...> Эта апология человеческой низости во всех ее обличьях, ироническая и издевательская с начала до конца, полная цитат <...> Короче, там, в алфавитном порядке, можно будет найти все, что полагается говорить в обществе, на любую тему, чтобы прослыть человеком благопристойным и любезным» (*Гюстав Флобер*. О литературе, искусстве, писательском труде. М., 1984. Т. 1. С. 236–237). «В алфавитном порядке» выстроен «Лексикон прописных истин». К теме глупости у Флобера М. М. Б. вернется в посвященном ему тексте 1944–1955 гг.: «Проблема глупости — bêtise — в произведениях Флобера. Своеобразное и двойственное отношение его к глупости <…> Наивная глупость и мудрая глупость. Пристальное изучение человеческой глупости с двойственным чувством ненависти и любви к ней» (*т. 5*, 134).

В «Евгении Онегине»... — Это первое включение пушкинского стихотворного романа в орбиту бахтинской теории романного слова будет развито в следующих разработках автора (см. «К “Роману воспитания”») и, наконец, развернуто в докладе 1940 г. «Слово в романе» («Из предыстории романного слова») на тех же примерах из первой главы романа. В тетради № 1 на с. 13–19 рукой Е. А. Бахтиной выписан целиком из «Евгения Онегина» ряд строф из первой, второй, четвертой, шестой, седьмой и осьмой глав — всего 14 строф.

С. 89. *...свое осознание мира («Gesinnung»), воплощающееся в действии и слове.* — Ниже, в примечании, комментируя термин *Gesinnung* у Гете, М. М. Б. дает его разрядкой, что говорит о его существенности для комментатора. Нем. *Gesinnung* — образ мыслей, склад ума; более узкое, специальное определение: нравственная установка, позиция, основанная на определенных убеждениях, убеждения как единство.

Гете называет роман «субъективной эпопеей» («Maximen und Reflexionen») — В № 133 по изданию: *Goethe-Maximen*. № 133 по этому изданию: «Der Roman ist eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe: das andere wird sich schon finden»: «Роман — это субъективная эпопея, в которой автор испрашивает дозволения на свой лад перетолковывать мир. А стало быть, весь вопрос в том, обладает ли он своим собственным ладом. Остальное приложится» (пер. Н. Вильмонта и Наталии Ман: *Гете-10*, 424).

В другом месте он требует для драмы: Handlung und Charakter, для романа — Begebenheit und G e s i n n u n g. — М. М. Б. отсылает к 7-й главе 5-й книги романа Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера»; здесь среди героев возникает спор о предпочтении, которое надо отдать роману или драме и формулируются общие основания этих литературных форм: «в романе должны быть представлены преимущественно убеждения и события [Gesinnungen und Begebenheiten], в драме — характеры и поступки [Charaktere und Taten]» (М. М. Б., вероятно, по памяти, приводит другое немецкое слово, обозначающее поступок — Handlung). Перевод цитаты из Гете: «Герою романа надо быть лицом страдательным, по крайней мере не действующим в сильной мере <...> все же события некоторым образом оформляются сообразно их <героев> душевному складу[Gesinnungen]». У М. М. Б. в последней цитированной фразе из Гете — пропуск

фрагмента, в котором названы знаменитые герои английских романов: «Грандисон, Кларисса, Памела, Векфильдский священник и даже Том Джонс — если не страдательные, то во всяком случае тормозящие действие лица...»

С. 121. *Роман — выражение галилеевского языкового сознания...* — Птолемеевский (птоломеевский) и галилеевский языковые миры — наиболее крупные универсально-космические координаты всей романной теории М. М. Б. и всей вообще его филологии.

...известную языковую бесприютность... — Ср. положение о «трансцендентальной бесприютности» романной формы в «Теории романа» Г. Лукача, цитированное в кн. Б. Грифцова «Теория романа», с. 6, в переводе автора книги; в новейшем русском переводе Г. Бергельсона: «форма романа, как никакая иная, отражает трансцендентальную бездомность» (НЛО. № 9. 1994. С. 24). Термин Лукача в оригинале равно допускает оба русских перевода: «...denn die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit» (*Georg Lukacs*. Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Berlin: P. Cassirer, 1920. S. 23–24). Нем. «Obdach» означает кров (над головой), поэтому можно понять фразу Лукача как: форма романа, в отличие от эпоса, лишена трансцендентального крова (приюта, убежища), т. е. мира богов, который бы ее обеспечивал; роман, по Лукачу, возникает на исторической стадии, обозначенной автором заимствованной у Фихте формулой как «эпоха абсолютной греховности». Соответственно цитировавший Лукача Грифцов отнесся критически к названию его книги: «Это не теория романа, в том смысле, как существуют теории других искусств, а метафизика романа…» (с. 6). Книгу Лукача, по свидетельству (устному) М. М. Б., он знал и даже начал переводить в 20-е гг., и воздействие формулы Лукача на бахтинскую здесь весьма вероятно; книгу Грифцова он дважды конспектировал (см. ниже — «<К роману воспитания>»).

С. 124. *Штейнталь, Лацарус, Вундт* — Heymann Steinthal (1823–1899), Moritz Lazarus (1824–1903), Wilhelm Wundt (1832–1920) —все трое упомянуты в связи с разработкой ими новой психологической дисциплины «Völkerpsychologie» («психологии народов», в отличие от индивидуальной психологии). Критический разбор их теорий дан Г. Г. Шпетом в хорошо знакомой М. М. Б. книге «Введение в этническую психологию», вып. I, ГАХН, 1927 (конспект этой книги в *АБ*, выполненный

Е. А. Бахтиной; ссылка в *МФЯ*, с. 51); термин «этническая психология» введен Шпетом как соответствие «Völkerpsychologie».

Узенер — Герман Узенер (Hermann Usener, 1834–1905) — филолог-классик и исследователь религий. Главный труд — «Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung». [Имена богов. Опыт учения об образовании религиозных понятий]. Bonn: F. Cohen, 1896; 2-е, 3-е и 4-е издания, без изменений, — 1929, 1948 и 2000. Критический разбор «Имен богов» — в статье С. Н. Трубецкого «Новая теория образования религиозных понятий» (в кн.: *Кн. С. Н. Трубецкой*. Собрание сочинений. Т. II. М., 1908. С. 535–564). В хорошо знакомой М. М. Б. книге О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» имя Узенера присутствует среди трех основоположных имен (вместе с именами А. Н. Веселовского и А. А. Потебни) «истории науки о фольклоре, о религии, о первобытном мышлении и о семантике». В науке о религии «с блеском работают классики, и знаменитую школу создает Герман Узенер <...> Далеко отстоя от философских или теоретических задач, Узенер, тем не менее, обогащает именно теорию и именно философию науки» (*О. Фрейденберг*. Поэтика сюжета и жанра. Л.: Гослитиздат, 1936. С. 12, 20–21; см. новое изд. под ред. Н. В. Брагинской, М., Лабиринт, 1997. С. 21–23).

..яфетидология (работы ак. Марра и его учеников). — «Яфетидология» («яфетическая теория», «новое учение о языке») — учение о языке Н. Я. Марра (1864–1934), разрабатывавшееся им в 20–30-е гг. XX в. Опыты систематизации учения его последователем см. в кн. И. И. Мещанинова «Введение в яфетидологию» (Л.: Прибой, 1929) и в его же ст. «Яфетическая теория» в: БСЭ. Т. 65. 1931. Стлб. 809–821. Изложение более поздней ст. Мещанинова «Проблема классификации языков в свете нового учения о языке» (1935) содержится в черновых материалах М. М. Б. к предполагавшейся переработке *СВР* в 1936 г. (см. преамбулу к наст. комм.). О Марре и его учении в целом см.: *В. М. Алпатов*. История одного мифа. Марр и марризм. М.: Наука, 1991 (на с. 35–41 — критический конспект учения); *Nina Perlina*. Ol’ga Freidenberg’s Works and Days. Bloomington, Indiana: Slavica, 2002 (p. 71–83: яфетическая теория Марра).

...в «палеонтологии значений» яфетидологов. — См. Отдел III («Палеонтология семантики») в кн.: *Н. Я. Марр*. Яфетидология. Жуковский; М.: Кучково поле, 2002 (переиздание антологии 1933 г. «Вопросы языка в освещении яфетической теории»).

С. 125. *Дильтеанец Миш...* — Первая ссылка на книгу Георга Миша «История автобиографии», одно из опорных сочинений, имевших значение для формировании романной теории М. М. Б. (см. далее «К “Роману воспитания”» и комм.). Георг Миш (Georg Misch, 1878–1965) — немецкий философ, последователь Вильгельма Дильтея, издатель его посмертного собрания сочинений; в конце 20-х гг. он выступил с принципиальной критикой М. Хайдеггера и феноменологии Э. Гуссерля с позиций «дильтеевского направления» в философии). М. М. Б. часто ссылается на первый, античный том сочинения Миша: «Geschichte der Autobiographie. Erster Band: Das Altertum». Leipzig: B. G. Teubner, 1907 (обширный конспект рукой М. М. Б. наличествует в *АБ* и воспроизводится в наст. томе ниже, см. с. 669–708). Том был повторно издан (без изменений) в 1931 г., третье, значительно расширенное издание в двух полутомах в Берне в 1949–1950. Определение «ценнейшие указания и материалы» по отношению к книге Миша говорит о ее значении для романной теории М. М. Б.: это ценнейший источник сведений и толкований («указаний и материалов»), переносимых в другой теоретический контекст — исследование развития романной прозы. О «сотворческом» характере бахтинского конспектирования книги Миша см. ниже обстоятельный философский комментарий В. Л. Махлина к этому конспекту, с. 000–000.

С. 126. *Г. Пари... — Gaston Paris.* Francois Villon. Paris: Hachette, 1901. P. 149–150: «Horace lui-même nous livre à chaque instant des fragments d’une confession générale, si on peut appeler ainsi des aveux où il entre si peu de repentir...» («Гораций сам нам выдает на каждом шагу фрагменты общей исповеди, если можно так назвать признания, содержащие так мало раскаяния...»; пер. С. Г. Бочарова). Миш пользуется выражением Г. Пари на с. 223 в своей общей характеристике сатир Горация: «Филологи нередко характеризуют эти сатиры как “обломки автобиографии” или “фрагменты общей исповеди” без раскаяния». К этой фразе у Миша отсылка к двум книгам: *Hirzel*. Zweiter Teil, S. 36 («Сатиры Персия больше не представляют собой, как сатиры Горация и Луцилия, и как диалоги старого времени, обломки автобиографии»), и на с. 149 указанного сочинения Гастона Пари.

...сатиры Марка Варрона. Так, в сатире «Sesculixes»... — Имеются в виду «Saturae Menippeae» («Менипповы сатиры») Марка Теренция Варрона (Marcus Terentius Varro). О них см. у Миша на с. 222 (в разделе о самоизображении в реалистических

литературных формах). Из сатир Варрона Миш выделяет именно «Sesculixes», дошедшую до нас, как и все его сатиры, в скудных обрывках. Заглавие сатиры означает буквально «Полтора Улисса»; повествователь-герой (скорее всего, сам Варрон) сравнивает себя с Одиссеем: он в полтора раза превосходит его по странствованиям, страданиям и проявлениям проницательности и находчивости.

Шмид в книге «Der griechische Roman»... — Речь идет о тюбингенском филологе-классике Вильгельме Шмиде (Wilhelm Schmid, 1859–1951) и его итоговом докладе 1904 г. о «современном состоянии наших знаний о понятии и происхождении греческого романа»: «Der griechiche Roman. Gegenwärtiger Stand unserer Kenntnis über seinen Begriff und Ursprung» // Neue Jahrbücher für das klassische Altertum. XIII. 1904. S. 465–485; точную ссылку на это издание М. М. Б. дает в примечании на с. 127. Миш на с. 222 дает ссылку на ст. Шмида, ее цитируя: «Этот комический рассказ [т. е. “Sesculixes”] предлагалось считать образцом для дальнейшего развития менипповой сатиры в романе от первого лица [Ich-Roman]».

Ценнейшие указания и материалы в указанной книге Миша в разделе... — в разделе 2 («Самоизображение в реалистических литературных формах») главы III («Развитие автобиографии в философском и религиозном движении») части второй («Автобиография в эллинистическую и эллинистически-римскую эпоху») книги Misch’а. О *формах позднеэллинистической и христианской автобиографии...* — См. у Misch’а с. 291–340 (раздел 4 третьей главы второй части: «Религиозное самоизображение и история души» — и вся третья часть книги). О *Дионе Хризостоме* см. у Misch’а с. 293–294, о *Юстине (мученике)* и *Киприане,* епископе Карфагенском, с. 296, о *Киприане Антиохийском*, волшебнике, обратившемся в христианство, с. 376. См. подробнее комментарий к «К “Роману воспитания”», с. 000–000.

...так называемый Климентинский круг легенд. — «Климентины» («*Clementina*») — группа апокрифических произведений раннехристианской литературы (II–III в.), близких по литературным формам античному роману, авторство которых приписывалось папе Клименту I (св. Клименту Римскому). Агиографический сюжет климентинского цикла дал основание называть его первым христианским романом. См.: Католическая энциклопедия. Т. 2. М., 2005. Стлб. 1104–1106; ст. М. Касьян, В. Задворного. Впоследствии «Климентины» будут не раз упо-

мянуты М. М. Б. в рабочих материалах, связанных с подтотовкой новой версии книги о Достоевском в 1961–1963 гг. В числе отдаленных литературных источников романа Достоевского здесь упоминаются «христианские романы» — «Деяния Павлы и Феклы» и «Климентины» (*т. 6*, 337). «Климентины» ставятся рядом с «Симплициссимусом» Гриммельсхаузена как два «наиболее близких к Достоевскому по духу и по форме» произведения мировой литературы (*т. 5*, 377). Ссылку на «Климентины» М. М. Б. собирался включить в приготовленный для предполагавшегося в 1961–1962 г. издания книги о Достоевском в Италии (см. *т. 6*, 476–478) уже на стадии ее вторичной доработки для московского издания 1963 г., о чем говорит заготовленное примечание, в *ППД* потом, однако, не вошедшее: «Назову здесь только раннехристианский роман “Климентины”. Этот роман, являющийся одним из самых ранних источников легенды о Фаусте (указано А. Н. Веселовским), многими своими темами и образами до странности созвучен творчеству Достоевского» (там же, 364). О «Климентинском круге легенд» см. *Misch*, с. 297–298.

...мы найдем и у Боэция. — Последние страницы книги Misch’a, 463–466, посвящены Боэцию и его трактату «Утешение философией».

См. P. Wendland... — Paul Wendland. Die hellenistisch-römische Kultur in ihren Beziehungen zu Judentum und Christentum. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1907. Гл. V озаглавлена: «Философская пропаганда и диатриба». В связи с обсуждением диатрибы на эту главу ссылается Миш (с. 220).

...письма Цицерона к Аттику. — «Epistulae ad Atticum» — их подробный разбор см. в книге Миша, в 1-м разделе той же выше упомянутой 3-й главы («Die Anschauung der Persönlichkeit in Cicero», S. 204–216). Далее в книге Миш останавливается на письмах Сенеки к Луцилию (S. 240) и на письмах христианских «церковных деятелей и святых» (S. 269–270).

С. 127. *Но на самой античной почве эти элементы, рассеянные по многообразным жанрам, не слились в единое полноводное русло романа...* — Описание этой рассеянной по разным жанрам предистории романа на античной почве — открытие М. М. Б., вызвавшее язвительную реплику М. Л. Гаспарова: «Ведь и роман для него приемлем лишь пока это стихия хаотичная, кипящая и неоформившаяся: он называет романом сократические диалоги и переписку Цицерона, но отказывается называть так классические романы XIX века» (*Pro et contra*, т. II, с. 35). Но именно это

открытие столь выразительно описанной оппонентом «кипящей» стихии как протолаборатории жанра меняет картину теории романа. Сам М. М. Б. на тему этого своего открытия высказывался в письме В. В. Кожинову от 1.04.1961 (см. в наст. томе ниже, с. 667–668).

Erwin Rohde... Der griechische Roman und seine Vorläufer: Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876; 2-е изд., там же, 1900; 3-е изд., там же, 1914, под ред. В. Шмида с его статьей в приложении о «новых открытиях и теориях в области греческого романа со времени выхода книги Роде»; *W. Schmid* — см. примеч. к с. 126. На работу Шмида, как и на книгу Э. Роде, опирается А. В. Болдырев в своей вступительной статье в изд.: *Ахилл Татий Александрийский*. Левкиппа и Клитофонт. М., 1925. С. 8–14. Эдуард Шварц (*Eduard Schwartz*, 1858–1940) — известный филолог-классик. Его «Пять лекций о греческом романе», 1896 — популярная книга для неспециалистов, имевшая целью заинтересовать образованную публику «греческим романом».

...в книге Huet... — Pierre Daniel Huet (латин. Huetius, 1630–1721) — *Traité de l'origine des romans*. Впервые опубликовано в 1670 г. как вступление к роману М. М. де Лафайетт (Mme de La Fayette) «Zaide, histoire espagnole»; второе отдельное расширенное издание — 1678; факсимильная перепечатка первого изд. 1670 г. — Stuttgart: Metzler, 1966; юбилейное критическое изд. с приложением «Чтения старых романов» Жана Шаплена в кн.: *Fabienne Gégou*. Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans. Édition du Tricentenaire 1669–1969, suivie de La lecture des vieux romans par Jean Chapelain. Édition critique. Paris: Nizet, 1971. Трактат Юэ — первый исторический очерк развития романа от его возникновения до современного автору французского романа XVII в. Первый русский перевод был издан в московской университетской типографии Н. И. Новикова в 1783 г. О Юэ как «первом сознательном теоретике» романа см. в ст. А. Н. Веселовского «История или теория романа?», 1886 (*Веселовский*, *1939*, с. 16–18). О понятии «роман» у Юэ см.: *В. В. Кожинов*. Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963. С. 42, 55, 93–95.

С. 128. *...дает Бланкенбург...* — *Christian Friedrich von Blankenburg* (1744–1796): «Versuch über den Roman» (1774). «Опыт о романе» Бланкенбурга вышел в 1774 г., в год появления «Вертера» Гете. В следующем, 1775-м, Бланкенбург напечатал статью о «Вертере», которую исследователи рассматривают как дополнение к его «Опыту». Стремясь определить *хороший* роман,

Бланкенбург называет ряд признаков романа, который впоследствии стали называть Bildungsroman'ом («романом воспитания»). Подробный разбор «Опыта» см. в послесловии E. Lämmert'a в факсимильном издании «Опыта» (Stuttgart: J. Metzler, 1965). Путь человека «к природе и правде» — цитата из Бланкенбурга (в его немецком тексте — «к правде и природе»); ввиду все распространяющейся массы новых романов он стремится «вернуть» роман «к правде и природе». «Знаменитое предисловие» Виланда к «Агатону» («Vorbericht») появилось в первом издании романа, вышедшем в 1766/1767 под заглавием «История Агатона» («Geschichte des Agathon»).

С. 129. *В мировой литературе, вероятно, немало таких произведений, о пародийном характере которых мы теперь даже и не подозреваем.* — Ср. в ст. Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», 1921: «Тот факт, что пародийность "Села Степанчикова" не вошла в литературное сознание, любопытен, но не единичен. Так, глубоко спрятаны пародии сюжетных схем: вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности "Графа Нулина", не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий?» (*Ю. Н. Тынянов*. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 226).

Так, Болдырев в указанной статье... — *Болдырев*, 25. Современное состояние вопроса о предполагаемой пародийности романа Ахилла Татия освещено в работе: *Н. В. Брагинская*. Влажное слово: византийский ритор об эротическом романе. М., 2003. С. 189–193. Исследовательница ссылается на статью, почти синхронную *СВР*: *D. G. Durham*. Parody in Achilles Tatius // Classical Philology. 33. 1938. P. 1–19.

С. 133. *Графиня Елизавета фон Нассау-Саарбрюккен* (Gräfin Elisabeth von Nassau-Saarbrücken, 1394? —1456), дочь герцога Лотарингского Фридриха V и жена графа Филиппа I Нассау-Саарбрюккенского; в 30-е годы XV столетия (не позже 1437 г.) переложила немецкой прозой четыре французских chansons de geste и этим положила начало традиции немецкого прозаического романа. В 1500–1515 гг. начали выходить первые печатные издания трех ее романов, получивших широкое распространение. «*Loher und Maller*» — один из них; см. о нем в фундаментальной монографии о графине Елизавете и ее творчестве: *Wolfgang Liepe*. Elisabeth von Nassau-Saarbrücken. Halle/Saale: M. Niemeyer, 1920. S. 99–100, 158, 170–172; об источниках романа см.: *Gaston Paris*.

«Lohier et Mallart» в периодическом издании «Histoire littéraire de la France». Т. XXVIII. 1881. P. 239–253.

С. 134. *...в «народную литературу» <...>, откуда его извлекли романтики (Görres и др.)...* — Говоря о «народной литературе», М. М. Б. имеет в виду то, что в немецком литературоведении обозначается термином «народные книги» (Volksbücher); термин ввел участник гейдельбергского кружка немецких романтиков Йозеф Гёррес (Joseph Görres, 1776–1848) в своей книге «Die teutschen Volksbücher», Heidelberg, 1807 (рус. пер. предисловия к книге см. в изд.: Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 269–282; пер. А. В. Михайлова и его же комм. на с. 611–617). Термин у Гёрреса обозначал прозаические печатные издания конца XV–XVII вв. самого разнообразного содержания (сонники, предсказания погоды, книги по народной медицине, календари и т. п.), пользовавшиеся большой популярностью в низовой читательской среде («в народе»). Термин вошел в обиход, но позднее его значение сузилось, и он стал обозначать только повествовательную художественную прозу, возникшую между поздним средневековьем и ранним барокко и читавшуюся вначале придворной, а с XVI в. широкой публикой. См. ст. Б. И. Пуришева «Немецкие народные книги» в изд.: «Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель» (в «Литературных памятниках»). М.: Наука, 1986.

С. 142. *...в «Астрее» (d'Urfe).* — В прециозном пасторальном романе «L'Astrée» (1607–1627) французского поэта и моралиста Honoré d'Urfé (1567–1625).

С. 143. *См. Dunlop, Rohde...* — Имеется в виду знаменитая книга шотланского литератора и историка Джона Данлапа (*John Colin Dunlop*, 1785–1842) «The History of Fiction, being a Critical Account of the Most Celebrated Prose Works of Fiction from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Age», Edinburgh, 1814; второе изд. там же, 1816; третье, без изменений — London, 1845 («История повествовательной художественной прозы, или Критический разбор самых знаменитых прозаических произведений повествовательной художественной литературы, начиная с самых ранних греческих романов и до романов нашего времени»). Можно обратить внимание на то, что Данлап в заглавии употребляет оба английских термина, означающих роман: «romances» по отношению к греческому роману и «novels» по отношению к типу романа, возникшему в XVIII в. (когда и устанавливается сам термин «novel», в отличие

от старого термина «romance»). Современная теория романа редко обращается к книге Данлапа, но во второй половине XIX в. она имела большое значение для А. Н. Веселовского, правда, в немецком переводе; об этом см. примечание М. П. Алексеева к ст. Веселовского «История или теория романа?», 1886, в которой сразу после освещения трактата Huet — «первого сознательного теоретика» романа — Веселовский переходит к Данлапу: «Когда в 1814 году Дёнлоп (Dunlop) написал свою знаменитую History of Fiction, переведенную впоследствии с дополнениями Либрехтом, ему оставалось лишь наполнить схему исторического развития романа, начертанную его предшественником» (*Веселовский, 1939*, 18). В примечании к этому месту статьи М. П. Алексеев отмечает, что значение книги Данлапа, которой «широко пользовался» Веселовский, «повысилось благодаря переводу ее на немецкий язык с важными дополнениями Феликса Либрехта...» (там же, с. 524). Немецкий перевод книги Данлапа Либрехтом (Felix Liebrecht) — «с многократными дополнениями и поправками» — вышел в 1851 г.: John Dunlop's Geschichte der Prosadichtungen..., Berlin: G. W. F. Müller, 1851. Свидетельством значения книги Данлапа в переводе Либрехта для Веселовского служит его недатированное автобиографическое письмо А. Н. Пыпину, в котором он говорит, что направление его работы о «Соломоне и Китоврасе» называют «бенфеевским», и он не отказывается от этого влияния, «но в доле, умеренной другою, более древней зависимостью — от книги Дёнлопа-Либрехта и вашей диссертации о русских повестях...» (*А. Н. Пыпин*. История русской этнографии. Т. I. СПб., 1890. С. 427).

С. 144. *...старофранцузское стихотворное житие Алексея...* — «*Vie de Saint Alexis*» (ок. 1050 г.) — сложенное по латинской версии раннего (сирийского) жития преподобного Алексея (Алексия), человека Божия.

С. 147. *...пресловутый «Рокамболь»...* — название (по имени героя) серии авантюрных романов, которые Pierre Alexis, vicomte Ponson du Terrail (1829–1871) публиковал фельетонами с 1857 по 1870 гг. См. новейшую статью «Rocambole» в «Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française» (Paris: Bordas, 1994).

«Пикаро» —Плутовской роман Матео Алемана «Гусман де Альфараче» («*La Vida del picaro Guzman de Alfarache*»), в 2-х частях, 1599–1604. Роман имел огромный успех, и в народе его стали называть просто «Пикаро». Русский пер. Е. Лысенко с пре-

дисл. и коммент. Л. Пинского: М.: Художественная литература, 1963.

Термин Дибелиуса. — «Der Sensationsroman (Horace Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, M. G. Lewis)» — заглавие 7-й главы 1 тома книги: *Dibelius- Englische Romankunst.* Таким образом, «сенсационным романом» или «романом сенсаций» Дибелиус называет то, что принято называть английским «готическим романом» («Gothic novel» или «Gothic romance») XVIII в. или «романом ужасов» («Schauerroman» у немцев, «roman terrifiant» у французов). Ср. кн.: *В. Э. Вацуро.* Готический роман в России. М., 2002.

С. 151. *D. C. v. Lohenstein* — Daniel Casper von Lohenstein (1635–1683) — автор исторически-аллегорического романа «Арминий и Туснельда», 1689/1690, в 2-х частях, в каждой 9 книг.

С. 153. *В Германии — у Музеуса («Grandison II»), Виланда, Мюллера («Siegfried von Lindenberg», 1779)...* Johann Karl August Musäus (1735–1787) — известный автор сатирических романов и обработок немецких народных сказок. Роман в 3 томах «Grandison der Zweite, oder Geschichte des Herrn von N. ***, in Briefen entworfen», 1760–1762, — пародия, в духе «Дон Кихота» и по примеру Филдинга, на мечтательно-сентиментальный энтузиазм, вызванный романом С. Ричардсона «The History of Sir Charles Grandison», 1753/1754. Johann Gottwerth Müller (1743–1828), имевший прозвание Müller von Itzehoe — автор поименованного «комического романа», имевшего в свое время успех.

С. 157. *«Till Eulenspiegel»* — Книга шванков об озорном плуте Тиле Уленшпигеле (Ойленшпигеле); книга вышла в верхненемецкой обработке тремя изданиями в Страсбурге в 1510/1511, 1515 и 1519 гг. Русский перевод по тексту издания 1515 г. (пер. Р. В. Френкель) см. в кн.: «Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель» (в сер. «Литературные памятники»). М.: Наука, 1986.

«Schildbürger» — « Die Schildbürger» («Обитатели города Шильды», 1598 и 1603), переработка книги «Das Lalebuch» («Книга о лалах», 1597) — книга шванков о мудрецах, решивших из разумных соображений отказаться от разумного поведения и в результате потерявших разум. Рус. перевод: «Шильдбюргеры» (пер. В. Розанова и И. Розанова) см. в кн.: «Немецкие шванки и народные книги XVI века». Пер. с немецкого. Составл. с научн. подгот. текста и послесл. Б. Пуришева. Коммент. В. Жирмунского,

Е. Маркович, Н. Москалевой. М.: Художественная литература, 1990.

РОМАН ВОСПИТАНИЯ И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА

Настоящее заглавие стоит над проспектом книги, представленным М. М. Б. в московское издательство «Советский писатель» 20 сентября 1937 г. Эта дата выписана рукой автора как под текстом проспекта, так и под сопровождавшим его письмом в издательство (в письме, однако, по имени не названное):

«Редактору.

Автор предлагаемой книги работает над вопросами теории и истории романа больше 10-ти лет (впервые по общим вопросам романа высказался в книге о Достоевском, опубликованной в 1929 году).

Предлагаемая книга является результатом долголетней работы по истории романа воспитания и над Гёте, а также ряда курсов, читанных по этим вопросам. Ближайшим же образом в основу предлагаемой книги положен факультативный курс, читанный автором для студентов 4-го курса Мордовского Государственного Педагогического Института в 1936–1937 году.

Автор считает тему работы весьма насущной, так как значение романа воспитания в истории реализма и громадное значение его для живой литературной практики советских романистов совершенно не освещено в нашей литературе.

Представляемый “Проспект” является в сущности конспективным изложением книги (составляя около одной трети ее). Проспект раскрывает методологические воззрения автора и все его основные теоретические и исторические положения, а также и все выводы из анализа основных разновидностей и важнейших произведений. В проспекте эти выводы и положения даны в абстрактной форме и потому несколько трудны. В самой книге,

строясь на конкретном материале, изложение вполне популярное.

В конспекте совершенно выпущена вся библиографическая часть работы. В самой книге будет дан критический обзор всей доступной литературы по данным вопросам как в постраничных примечаниях, так и в особых примечаниях в конце книги.

Размер предлагаемой книги — 10–12 печатных листов. Книга может быть полностью подготовлена к печати в течение двух-трех месяцев.

Москва 20/IX 1937 г.» (*АБ*).

Драматическая история бахтинской теории романа 30-х гг. отражается в этой дате. Ровно год назад с небольшим также в письме в издательство от 8 августа 1936 г. предлагалась другая книга — кустанайское «Слово в романе» в радикально переработанном виде (см. выше комм. к *СВР*). Судя по сохранившимся в *АБ* материалам (см. там же), вряд ли обещанная переработка была автором произведена, и если, как можно понять из минимального документального материала, год назад он обращался в тот же «Советский писатель», речь год спустя идет о новой книге взамен прежней. Правда, в письме от 20 сентября 1937 о замене речи нет, но о ней говорится прямо, как о «замене несостоявшейся рукописи», в письме издательского редактора на бланке издательства «Советский писатель» (Москва — Б. Гнездниковский пер. 10, тел. 5-98-70), полученном автором в конце года (письмо датировано грубо 1937 годом без точной даты, но послано до 15 декабря, скорее всего в ноябре), т. е. через те самые обещанные автором два-три месяца, за которые книга могла быть «полностью подготовлена к печати»:

«Уважаемый тов. Бахтин

До сего дня существовал порядок, когда издательство в течение всего месяца, в любой из дней, могло ставить вопрос о замене несостоявшейся рукописи какой-либо другой, в Главлите. В последнем месяце 1937 года порядок изменен. Срок “до 15 декабря”, после чего ни о какой замене не может быть и речи.

До того же, как Ваша рукопись (хотя бы 50 %) не поступит на редактирование, т. е. не будет пригодной — издательство не может хлопотать о включении (замене) в план 37 г. Что Вы на это скажете?

Тимофеева мы загрузили договорными рукописями, поступившими в последний момент, придется редактора находить вновь, но это беда устранимая. Самое главное, что у Вас есть и будет на 15/XII.

Привет!

Колтунова» (*АБ*).

О том, что речь идет о замене прежде обещанной книги новой, говорит и повторение объема (10–12 л. вместо 11–12 в заявке от 8/VIII 1936).

Упоминание в заявке о факультативном курсе, читанном в 1936–1937 в Саранске, говорит и о том, что, вероятно, в ходе преподавательской работы там происходила теоретическая переориентация новой, вторично предложенной к изданию в том же издательстве книги. В результате в многоступенчатом развертывании бахтинской теории романа на протяжении 30-х годов совершался первый существенный поворот.

Работу о романе воспитания как оставшуюся «в рукописи» М. М. Б. несколько раз включал в списки своих работ: в списке, хранящемся в *АБ*, назван «“Роман воспитания в Германии”, 1938 г., 189 стр. на машинке (отзыв проф. Л. И. Тимофеева)», в официальном списке, представленном при оформлении на работу в Саранске в 1945 г., значится «Роман воспитания и его история», 12 печ. л. В обоих списках названа также как существующая тоже в рукописи «“Теория романа” (монографическое исследование, 30 печ. листов); отдельные главы были доложены в Институте мировой литературе им. Горького в 1940–1941 гг.» (см. в наст. томе ниже комм. к «Из предистории романного слова» и «Роману, как литературному жанру»). В «Автобиографии», хранящейся в Архиве Мордовского Гос. Университета им. Н. П. Огарева, содержится авторское свидетельство о дальнейшей судьбе книги «Роман воспитания и его значение в истории реализма» в издательстве: «книга в 12 печатных листов по отзыву проф. Л. И. Тимофеева была принята к печати издательством “Советский писатель” в 1938 г., но до сих пор не напечатана ввиду сокращения листажа издательства» (*С. С. Конкин, Л. С. Конкина*. Михаил Бахтин. Страницы жизни и творчества. Саранск, 1994, с. 245).

Но никакого текста, отвечающего этим авторским спискам и свидетельствам, ни рукописного, ни на машинке, в 12 л. или в 189 стр., *АБ* не имеет. Название «Роман воспитания и его значение в истории реализма» единственный раз присутствует во главе про-

спекта, представленного в издательство 20 сентября 1937. Розыск рукописи невышедшей книги, предпринятый в 1960-е годы по просьбе В. В. Кожинова сотрудником издательства «Советский писатель» Л. А. Шубиным в архивах издательства, не дал результата, и существует предположение, что рукопись могла погибнуть в октябре 1941 г., когда в издательстве, как и в других московских учреждениях, жгли архивы при приближении немцев к Москве. Тогда же, в 60-е гг., М. М. Б. рассказывал В. В. Кожинову (составитель настоящего комментария также слышал от автора этот рассказ), что имевшийся у него машинописный экземпляр он «скурил» в военные годы, рассчитывая на то, что сданный в издательство экземпляр сохранится; автор рассказывал весело, что очень уж на пригодной для махорочных самокруток тонкой папиросной бумаге был экземпляр напечатан, и история эта (главным образом благодаря книге К. Кларк и М. Холквиста, где она была изложена авторами со слов их московских информаторов, знакомцев М. М. Б. в его поздние московские годы: см. *K. Clark, M. Holquist*. Mikhail Bakhtin. Harvard University Press, 1984, p. 273) эффектно вошла в бахтинскую мифологию (в драматической фантазии Ларса Клеберга, изображающей (воображающей) встречу Бахтина с С. М. Эйзенштейном в московском планетарии в апреле 1940 г., Бахтин раскуривает рукопись прямо на глазах Эйзенштейна[1]).

Так или иначе, сохранившийся проспект — единственный текст, который может дать представление о пропавшей книге. В *АБ* сохранился полный рукописный черновой вариант проспекта (63 рукописных страницы), а также первые 5 страниц белового текста + 3 страницы вставок к нему. С этого белового текста был напечатан окончательный текст проспекта, сохранившийся в архиве Б. В. Залесского (47 стр. машинописного текста), подписанный автором и датированный 20.IX.37; этот текст и печатается в настоящем томе. Проспект включает полное оглавление книги и достаточно развернутое краткое изложение основного содер-

[1] *Эйзенштейн*. Это ваша книга? *Бахтин*. Что поделаешь. С бумагой туго. (Прикуривает от огарка свечи и выпускает большое облако дыма). Рукописи не горят, как говорится, но эта горит отлично. (Пауза). … Никогда я не думал, что получится целая книга о Гёте, но текст порой идет своими путями. (Пауза). Это только копия, оригинал хранится у ваших друзей в Госиздате. Я получил сегодня гонорар. Но они ее не издадут. (Бахтинский сборник II. М., 1991, с. 235).

жания всех ее глав и пунктов общего плана. В сопровождающем проспект письме «Редактору» (см. выше) автор называет это изложение книги ее конспектом и сообщает, что он составляет около трети ее объема. Независимо от точности этого расчета (по которому общий объем получается примерно вдвое меньше указывавшихся автором в списках своих работ 12 л.), очевидно, об общем плане работы, диапазоне и соотношении ее внутренних тем проспект дает достаточно объективное представление. Во всяком случае, это единственное, что мы имеем, чтобы судить о книге «Роман воспитания...». Проспект, подписанный собственноручно автором, выразительно помечен 1937 годом, и печать этих лет, когда готовилась книга, сказывается в проспекте, на последних его страницах особенно; не могла, конечно, не коснуться эта печать и текста книги, оставшейся нам неизвестной.

Часть проспекта, по его черновому тексту (окончательный вариант из архива Залесского был тогда неизвестен и лишь в последние годы был обнаружен в этом архиве Н. А. Паньковым), соответствующий его разделу «Историческая типология романа по принципу построения образа главного героя», с характеристиками романов странствований, испытания и романа биографического (с. 184–194), был напечатан в *ЭСТ*, с. 188–198, под названием «К исторической типологии романа».

К подготовке книги о романе воспитания, несомненно, относится (и соответственно датируется предположительно 1937–1939 г.) сохранившийся в *АБ* обширный рукописный текст (716 стр. простым карандашом, пронумерованных автором тем же карандашом и почерком), первая часть которого (337 стр. рукописи) печатается в основном своем тексте в настоящем разделе (с. 218–335) в качестве подготовительного материала к этой работе. Рукописный текст не имеет авторского заглавия и в настоящей публикации печатается под условным заглавием «<К “Роману воспитания”>».

Текст открывается достаточно обстоятельными конспектами трех книг, использованных автором в работе: *Б. А. Грифцов*. Теория романа. М.: Гос. Академия художественных наук, 1927; *Ф. П. Шиллер*. Творческий путь Фридриха Шиллера в связи с его эстетикой. М.; Л.: ГИХЛ, 1933; *М. Н. Розанов*. Ж. Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. Т. 1. М.: тип. Моск. ун-та, 1910. Как более тесно связанный с основными теоретическими темами М. М. Б. из этих трех конспектов в настоящей публикации воспроизводится конспект книги Грифцова. В

конспектирование, как обычно в бахтинских конспектах, вторгаются собственные ремарки автора конспекта, возникавшие по ходу работы. Так, в конспекте Грифцова появляется бахтинская категория «хронотоп», у Грифцова отсутствующая (с. 220), и вводятся первые описания таких простейших хронотопов, как «встреча» и «большая дорога», на последующих страницах публикуемого большого текста подробно развернутые; наконец, «определение хронотопа» как нового в литературной теории термина, заимствованного из математического естествознания, еще на дальнейших страницах (с. 281–291) становится ведущим теоретическим мотивом текста. Вся же вторая и большая половина его (начиная со с. 338 рукописи) представляет собой уже последовательное раскрытие новой темы, которое автор впоследствии выделил и оформил в самостоятельную работу (см. ниже).

Публикуемый основной массив, вслед за тремя конспектами, — это, по-видимому, хронологически первый из известных нам примеров классических и типичных бахтинских лабораторных текстов, в которых сменяют друг друга, словно бы выплывая из теоретического тумана, переплетаясь и пересекая друг друга, ведущие темы автора, преобладающей же грамматической формой речи являются назывные предложения. Выступают вперед такие темы, как формы античной биографии и автобиографии («Автобиографическая схема жизненного пути, созданная Платоном» — с. 232 и далее), соотношение эпоса и романа, при этом даются такие характеристики их поэтики, какие не будут затем повторены в известных работах на эти темы («Эпос прерывен. Он достигает непрерывности в прямой речи (в диалогах). Совпадение времени изображения с изображаемым временем. Здесь абсолютная сгущенность до густоты и толщины действительности. В рассказе от автора происходит утончение и рассеяние материи действительности, она проскваживается субъективностью автора»), исторический роман и «изображение современности как истории», историческая инверсия, наконец, такие ведущие темы, как теория хронотопа и роман воспитания. Определяются и основные, определяющие теоретический сюжет работы произведения, на которых должен быть сосредоточен анализ, — произведения Апулея и Петрония, «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, Данте и Достоевский, «Симплициссимус» Гриммельсгаузена и книга Рабле; но также Диккенс и даже Джойс, о которых брошены летучие замечания,

неожиданные для читателей М. М. Б. («Пикквик — человек на каникулах» — с. 227; беглый разбор диккенсовской «Повести о двух городах» — с. 271–272; «Джойс доказал, что один пустой день действительно равен пустой вечности» — с. 324); несколько раз возникает сквозной в бахтинской романной теории мотив стилистического анализа «Евгения Онегина», начатого в *СВР* и продолженного затем в докладе 1940 г. «Слово в романе» («Из предистории романного слова») и в лабораторном также тексте «К теории романа». Наконец, все линии мысли сходятся к центральному имени Гёте.

Также лабораторный текст дает разнообразный и показательный состав имен теоретиков и критиков, западных и современных отечественных, на которых ссылается автор и на которых в той или иной степени опирается, в том числе на свои конспекты иноязычных трудов, сохранившиеся в *АБ* — труды Г. Миша, К. Фридеманн, Э. Хирта, В. Дибелиуса и мн. др. (см. в наст. томе конспект Г. Миша). Современная, можно даже сказать, злободневная теоретическая продукция на русском языке также отражается в этом рабочем тексте, и в этом отношении особенно показательно внимание к статьям Г. Лукача в «Литературном критике» за 1937 г. (см. реальный комм.); открытой ссылки на Лукача в известных завершенных работах М. М. Б. о романе мы не находим, но находим в дальнейших лабораторных текстах существенную полемику с ним (см. далее «К вопросам теории романа», с. 557, 584–585).

Разнообразно-пестрый и словно глядящий в разные стороны характер лабораторного текста местами меняется, и конспективно-рваное изложение становится сосредоточенным связным текстом. Таких мест в огромном массиве можно отметить несколько: это описание основных хронотопов (с. 281–289), затем непосредственно следующий за ним большой фрагмент о времени и пространстве у Гёте (с. 293–323) и вскоре следующая за ним характеристика типов романа становления (с. 327–335). Два из этих фрагментов в предыдущих изданиях М. М. Б. публиковались отдельно: «Постановка проблемы романа воспитания» (*ЭСТ*, с. 198–204) и «Время и пространство в произведениях Гёте» (там же, с. 204–236).

За исключением двух конспектов (книг Ф. П. Шиллера и М. Н. Розанова) и двух небольших сокращений в дальнейшем тексте, обозначенных знаком <…>, текст чернового массива,

заканчивая с. 337 рукописи, публикуется в настоящем издании полностью.

Текст совершенно меняется, начиная со с. 338, о чем уже было сказано и что позволило автору много лет спустя, в 1973 г., выделить и оформить эту вторую и большую часть всего массива в самостоятельную большую работу, названную им «Формы времени и хронотопа в романе» (см. комм. к ней ниже). В этой работе автор частично использовал и публикуемую сейчас первую часть большого массива; так, характеристики основных хронотопов («встреча» и пр.) были перенесены на страницы «Форм времени и хронотопа...» (см. с. 489–494).

На последних страницах публикуемого текста, в той самой характеристике типов романа становления-воспитания, автор двойственно определяет главную тему своей работы, при этом самую тему романа воспитания ставит в подчинение «более общей теоретической задаче нашей работы», определяемой здесь как «проблема освоения исторического времени в романе во всех ее существенных моментах» (с. 332). И, вероятно, закономерно долгие ходы мысли порождают в результате цельный текст о хронотопе. В результате мы не имеем в наследии М. М. Б. книги о романе воспитания и имеем «Формы времени и хронотопа в романе».

На самой же последней странице мы имеем Горького как «роман становления социалистического реализма», а также названия нескольких современных советских романов. В плане книги — в проспекте «Роман воспитания...» — последние две главы это тоже Горький и социалистический реализм. Но после тщательно разработанных предыдущих глав, и в особенности глав о Гёте, «конспект» этих двух последних глав состоит из самых общих дежурных слов. Печать тех лет, когда готовилась книга о романе воспитания, в наибольшей мере лежит на последних страницах публикуемого лабораторного массива, вплоть до присутствия здесь классической формулы эпохи о писателе — «инженере душ».

Таким образом, раздел «Роман воспитания...» настоящего тома составляют два сохранившихся материала, сопровождавших работу над не известной нам книгой. «Формы времени и хронотопа в романе», также вышедшие из этой работы, печатаются в томе отдельно.

В разделе публикуется также краткий черновой текст автора, примыкающий к тому же контексту, — «К эмотивному и семейно-биографическому роману». В качестве приложения к разделу

публикуются два письма М. М. Б. к И. И. Канаеву значительно более позднего времени, от 11 октября 1962 и от января 1969 гг.; авторизованные копии писем, связанных с работой И. И. Канаева над книгами о Гёте, были предоставлены их адресатом составителю настоящего комментария 21 апреля 1975 г. (см. ниже комм. к ним).

К «РОМАНУ ВОСПИТАНИЯ»

С. 218. *Грифцов правильно доказывает... — Грифцов*, 23: «Абстрактный пейзаж, какая-то эпоха, абстрактные герои. Роман, которому будто бы суждено сделаться самым непосредственным и точным свидетельством о своем времени, начинает свой путь с анахронистичности, более сознательной, чем какой бы то ни было другой вид литературы. Это следует отметить уже с самого начала».

Цитируется также у Болдырева. — Болдырев, 13.

С. 219. *Юноша и девушка (романный возраст)...* — Ср. далее *Хрон*.

...см. Дибелиус и его объяснение функций тюрьмы в романе — Dibelius-EnglischeRomankunst. Тюрьма как место действия у Филдинга, Смоллетта, Голдсмита, Стерна, Годвина, Скотта. Наиболее подробно у Филдинга и у Смоллетта; тюрьма у Смоллетта как место встречи старых знакомых, где судьба героя принимает благоприятный оборот, а также место особого рода комизма (Pedantenkomik), где в теснейшем пространстве сосуществуют крайне странные характеры (1, 196–197).

С. 220. *Реконструкция «Тристана», сделанная Жозефом Бедье*. — В лекциях по средневековой литературе, читанных в 1958–1959 гг. в Саранске (и опубликованных по студенческой записи В. А. Мирской) М. М. Б. называет выполненную крупнейшим французским медиевистом XIX — начала XX вв. Ж. Бедье литературную обработку средневековой легенды «сводкой» (*Лекции*, 86–89). Бедье предпринял попытку на основании сохранившихся фрагментарных средневековых текстов (указанных им в особом примечании) восстановить в виде связного рассказа (на современном языке) несохранившийся старофранцузский архетип легенды: *Bédier Joseph*. Le roman de Tristan et Iseut. P., 1900; рус. перевод А. А. Веселовского, сына ученого (со «Введением» самого А. Н. Веселовского; см.: *Веселовский, 1939*, 117–131,

533–535) — СПб., 1903. Собственно научной реконструкции легенды и ее литературных источников Бедье посвятил другую работу: *Bédier Joseph*. Le Roman de Tristan par Thomas. Poème du XII siècle. Tome II. Paris: Firmin Didot, 1905. См. Deuxième Partie, Chapitres V–VII, p. 168–306, где излагается опыт реконструкции «d'un poème primitif». Поскольку М. М. Б. упоминает тему по ходу своего конспектирования книги Б. Грифцова, можно обратить внимание на замечание последнего в книге о том, что «реконструкция Бедье существует и в русских переводах» (*Грифцов*, 51), что позволяет заключить, что и М. М. Б. под реконструкцией Бедье имеет в виду то, что в саранских лекциях он называет «сводкой», по-русски изданной со введением А. Н. Веселовского.

Именно хронотопа здесь нет. — М. М. Б. вводит свой термин, отсутствующий у Грифцова. О происхождении термина и его характеристику см. далее, с. 288, а также: *Хрон*., с. 341.

С. 222. *Анализ «встречи» и ее функций в романе*. — В конспект здесь также внедряется собственная бахтинская проблематика: «встреча» у Грифцова остается лишь описательным словом как подчиненный мотив господствующей в романе стихии странствий (странствование — «удобный композиционный принцип», требующий «неожиданных встреч, вставных рассказов»: *Грифцов*, 75) и в термин не превращается; у М. М. Б. она, как и «большая дорога», терминологизируется как «категория встречи», как хронотоп; см. далее. Брайан Пул в своих примечаниях к настоящему тексту М. М. Б. отмечает ссылку Грифцова в этой связи на известную «Теорию романа» Г. Лукача («Прав германский теоретик, говоря о бесприютности, как принципе романа»: *Грифцов*, там же) и отмечает также, что М. М. Б., конспектируя Грифцова, никак не реагирует на критические и одобрительные высказывания Грифцова о Лукаче, «будто он его не очень интересует. Теоретические расхождения между ними по крайней мере очевидны». Эти расхождения будут вскрыты в лабораторном тексте М. М. Б. 1940–1941 гг. «К вопросам теории романа».

С. 223. *Статическому роману он противопоставляет роман «эмотивный»*... — См. в наст. томе «К эмотивному и семейно-биографическому роману». М. М. Б. принимает термин конспектируемой книги и развивает его в связи со своей теорией хронотопа. Замечание Б. Пула: понятие статического романа появляется здесь вместе с «готовым героем»; идеи «готового героя» нет у

Грифцова; противопоставление «готового» и «становящегося» человека см. далее, с. 337.

С. 224. *Замок с его ужасами и таинственностью как единственный герой романа.* — См. далее.

С. 225. *Отзыв Грифцова о романе воспитания в связи с «Жаном Кристофом». — Грифцов*, 129, 131–133. Замечание Б. Пула: здесь М. М. Б. «дистанцируется от Грифцова насчет его оценки романа воспитания <…> Мнение Грифцова о романе воспитания и о Роллане отражает его слегка пессимистическое убеждение о художественных возможностях романного жанра вообще <…> Бахтин не ищет в книге Грифцова какой-то методической опоры; можно, наоборот, сказать, что его собственный метод развился до того, как настоящий конспект был составлен».

Мильке и Гоман — Грифцов ссылается на: *Mielke Hellmuth, Homann Hans Joachim*. Der deutsche Roman des 19. und 20. Jahrhunderts. 7 Aufl. Dresden: G. Reissner, 1920.

С. 226. *Показать, как меняются в биографических формах категории — мотивы авантюрного романа (в связи с изменением пространства и времени, хронотопом): дорога, встреча, любовь и пр.* — М. М. Б. резюмирует свой обзор книги Грифцова, переключая его итог в свою новую проблематику и свою терминологию (хронотоп). Замечание Б. Пула: «Настоящий абзац указывает на задачи, которые не были разрешены Грифцовым. Это особенно касается значения и влияния биографических и автобиографических форм на развитие романного жанра. Термин Грифцова "эмотивный роман" не может уловить многосторонность этих биографических форм. В своем наброске к термину "эмотивный роман" Бахтин указывает на хронотоп "дома" как исторический фон в развертывании этого термина: "В этом пространственно-временном мирке раскрывается внутренний эмотивный человек". Но сразу же замечает многостороннее происхождение этого романного хронотопа на примере Фильдинга: "Сложность хронотопа раннего семейно-биографического романа (Фильдинг): в основном д о р о г а плутовского романа, отчасти и ч у ж о й м и р барочного романа, но в центре и как цель — прочный и обжитой д о м эмотивного романа". Раскрытие этой сложной истории требует большего внимания к публичному, приватному и исповедальному характеру разных биографических форм. К заключительному абзацу своего конспекта книги Грифцова Бахтин применяет критерии, чуждые историографическому

взгляду Грифцова». См. ниже заметку «К эмотивному и семейно-биографическому роману».

С. 227. *Запись в дневнике Толстого: деньги одна из главных пружин нашей жизни.* — Дневник Толстого, 1 ноября 1853 г.

С. 229. *Лукач отмечает...* — В ст. «Исторический роман» // Литературный критик. 1937. № 7. С. 66. Статья построена в основном на разборах романов Вальтера Скотта, а также Гёте и Бальзака. Далее в скобках — отсылки к страницам этой статьи.

С. 231. *«Totalität der Objekte» — по Гегелю признак эпоса* — М. М. Б. читает следующую статью Г. Лукача в «Литературном критике», 1937, № 9 и ссылается на ее с. 31, 37 (*Антигона или Ромео...*), 41 (*Официальные и неофициальные представители истории*). Гегелевскую формулу, приведя ее по-немецки, Лукач комментирует на с. 31 как «единство, полноту и целостность изображаемой объективной мировой ситуации». В оригинале у Гегеля: «Erstens nämlich die Totalität der Objekte...» (*Hegel G. W. F.* Aesthetik. Mit einem einführenden Essai von G. Lukacs. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955. S. 969). В русском пер. П. С. Попова («Лекции по эстетике», кн. 3, раздел III, А. Эпическая поэзия, пункт «Эпос как охваченная единством полнота») гегелевская формула передана как «полнота объектов»: «...я хочу подробнее коснуться лишь следующих пунктов. А именно, во-первых, полноты *объектов...*» (*Гегель*. Сочинения. Т. XIV. М., 1958. С. 260). Целый ряд открытых и скрытых отсылок к серии статей Лукача в «Литературном критике», 1937, № 7, 9, 12 — на этих страницах рукописи М. М. Б.

С. 232. *Автобиографическая схема жизненного пути, созданная Платоном...* — Дальнейшее изложение на многих страницах рукописи, вплоть до фрагмента о хронотопе, представляет собой насыщенный раствор тематики и проблематики, где собственная романная теория М. М. Б. вырабатывается в процессе изучения теоретических работ, немецких прежде всего, на которые широко опирается. Основной из них необходимо назвать книгу: *Misch*; двуязычный конспект этой книги имеется в *АБ* и публикуется в наст. томе ниже в сопровождении философского комментария В. Л. Махлина.

Автобиографическая схема жизненного пути, созданная Платоном (в образе Сократа — «Апология», «Федон» и др.) — См. *Misch*, 79–80: «Так Платон дает изображение философского пути развития, в основе которого лежит внутренний закон движения к истинному познанию. Его Сократ служит наглядным при-

мером такого развития, определяемого волей к истине: исходный пункт — натурфилософия, которая приводит к скепсису, <…> и затем — обратное движение от противоречий познания внешнего мира внутрь самосознания, где каким-то образом должна быть дана истина всего сущего» (со ссылкой у Миша на «Федона», 96–100). Миш продолжает: «В позднейшую эпоху античности (до нас дошло из этого времени несколько самоизображений этого рода) стадия скепсиса принимает форму прохождения героем через ряд борющихся друг с другом философских школ, и достигаемая героем достоверность познания оказывается либо логической достоверностью математики, либо достоверностью христианского учения, либо достоверностью опыта. Самоизображение этого рода представляет собой "интеллектуальное подобие" ["intellektuelle Gegenbild"] той *истории души*, которая возникла из опыта душевно-аффективных переживаний в христианской мистике. У новейших народов оба рода самоизображения выступают рядом друг с другом уже в Средние века, и еще у Лейбница в его наброске о своем развитии повторяются типичные черты из изображения развития в "Федоне". Акцентирование коренного поворота в жизни героя, с которого начинается новая эпоха положительной духовной работы (как это изображается в "Апологии Сократа") — впоследствии тоже становится действенно-эффективным моментом в автобиографической литературе. В "Апологии" перелом в жизни Сократа связан с прорицанием оракула, побудившим его к общественной деятельности — и точно так же жизненный поворот изображается в одной из первых дошедших до нас *историй обращения* — в истории обращения Диона Хризостома» (пер. В. В. Ляпунова).

...со ступенями и формами культового посвящения. — Посвящения в культовые таинства, в мистерии. См. *Misch*, 81–82 («история души» у Платона как путь обожения души; «Новая жизнь» Данте), 319–329 (эллинистическая мистика), 325–326 (мистерии Исиды в «Метаморфозах» Апулея), 377–380 (неоплатонизм).

См. эта схема (со включением жизненной судьбы) в «Агатоне». — О предисловии Виланда к «Агатону» («История Агатона») см. выше, комм. к «Слову в романе», с. 753.

С. 233. *Даже Лейбниц <...> История обращения Дио Хризостома.* — См. приведенный выше абзац у Миша, с. 79–80. Имеется в виду речь XIII Диона Хрис(з)остома – «Об изгнании»; см. *Misch*, 80, и подробнее 293–294.

Для платоновской схемы характерна двойственность человеческой природы и путь восхождения к и д е е . — Ср. *Misch*, 80–82.

...и непролитый кувшин у Магомета). — М. М. Б. вспоминает страницу из «Идиота» Достоевского (*Достоевский*, VIII, 189; комм. — IX, 442).

Она представлена «энкомионами» <...>, заменившими заплачку (Threnos). — Греч. *enkomion* — энкомий, похвальное надгробное слово. Греч. *threnos* — трен//френ, традиционная надгробная / погребальная песнь.

...в основу защитительной автобиографической речи Исократа. — Имеется в виду речь XV Исократа «Об обмене имуществом» («Antidosis»). О ней как о «первой сознательной и самостоятельной литературной автобиографии» см. *Misch*, 86, 90–96. О речи IX Исократа (энкомий умершему кипрскому царю Эвагору), благодаря которой биографическое похвальное слово (энкомий) стало распространенной формой биографической литературы, см. *Misch*, 86–89; в параграфе 11 этой речи Исократ утверждает, что хочет дать образец прозаической речи, способной перенять ту функцию, которую выполнял традиционный *threnos* (*Misch*, 88). О защитительной речи Исократа как «первой античной автобиографии» М. М. Б. говорит в *Хрон*.

С. 234. *Возникновение жанра мемуаров и дневников (Ephemerides) в эллинистическую эпоху.* — Ср. *Misch*, 118–124. Греч. *ephemerides* — дневники. Термин употреблялся главным образом для обозначения официальных «царских дневников», которые велись в генеральном штабе Александра Македонского и содержали записи о всех военных, политических и частных событиях, касающихся царя.

(Pluralis majestatis). — Так наз. «множественное (число) величия».

Мемуары Птолемея. Мемуары Ирода. — Эллинистические придворные мемуары. Речь идет о царе эллинистического Египта Птолемее VIII Евергете («Благодетеле»), правившем в 170–116 до н. э., и об Ироде I Великом (умер в 4 г. до Р. Х.); в 40 г. до Р. Х. римский сенат назначил его царем Иудеи. См.: *Misch*, 123–124 (о эллинистических придворных мемуарах).

С. 235. *Пушкин, говоря о театре и Шекспире...* — <«О народной драме и драме “Марфа Посадница”»>: *Пушкин*, 11, 177–183.

С. 236. *Скаурус, Руфус, Сулла, Цезарь, Варрон, Тиберий...* — Римские государственные деятели и императоры, писавшие

сочинения автобиографического рода. См. *Misch*, 124–125: самоизображение римских государственных деятелей, а затем и императоров, «выступает в таком объёме, в каком оно никогда не выступало со времен повествований о деяниях восточных властителей. Эта ветвь появляется у римлян с начала революционной эпохи, с последнего столетия существования республики, и тянется (в разных вариантах и со многими перерывами) до III–IV вв. н. э. В период после Гракхов этот ряд самоизображений открывается ведущими мужами государства, Эмилием Скавром и Рутилием Руфом, с их книгами "о своей жизни"; регент Сулла оставил после себя записки о знаменательных событиях и Кв. Лутаций Катул написал "о своем консулате и своих деяниях". В следующем поколении "комментарии" Цезаря противостоят усилиям Цицерона увековечить свою славу, и Варрон еще нашел время в старости, чтобы написать "о своей жизни"; Август написал (кроме "Res gestae") и автобиографию, а Агриппа и Меценат (и еще, возможно, Валерий Мессала Корвин) написали рядом с ним свои мемуары. Тиберий, Клавдий, возможно, и Веспасиан, а затем Адриан и Септимий Север продолжали писать автобиографические сочинения».

Слова Тацита о римских политических автобиографиях. — *Misch*, 126–127. Миш дает перевод знаменитого, по его выражению, пролога к «Жизни Агриколы» Тацита («De vita Iulii Agricolae»): «Сообщать потомству о деяниях и нравах знаменитых мужей повелось исстари, и даже в наши дни столь равнодушное к своим современникам поколение не пренебрегало этим обычаем, лишь только чья-нибудь высокая и благородная добродетель осиливала и превозмогала общие как для малых, так и больших сообществ пороки — неведение справедливости и взаимную неприязнь. Но поскольку нашим предкам ничто не препятствовало совершать достопамятные дела и у них были большие, чем у нас, возможности к этому, всякий, наделенный выдающимся дарованием, побуждался к увековечению в памяти образцов добродетели не личным пристрастием или стремлением к выгоде, а только тою наградой, которая даруется чистою совестью. И многие сочли, что собственноличный рассказ о прожитой ими жизни скорее свидетельствует об их уверенности в своей нравственной правоте, чем об их самомнении; так, например, поступили Рутилий и Скавр, и это не навлекло на них ни недоверия, ни порицания: и выходит, что добродетели превыше всего почитаются именно в те времена, когда они легче всего возникают. А ныне, вознамерясь

поведать о жизни покойного мужа, я вынужден просить снисхождения, которого не искал бы, собираясь выступить против него с обвинениями: вот до чего свирепо и враждебно добродетелям наше время» (*Корнелий Тацит*. Сочинения в двух томах. Т. 1. «Анналы. Малые произведения». М.: Ладомир, 1993, с. 327; Пер. А. С. Бобовича).

То же у Плиния. — См. *Misch*, 127; пересказ следующего места из «Писем» Плиния Младшего (кн. VI, письмо 16, 3): «Я считаю счастливыми людей, которым боги дали или свершить подвиги, достойные записи, или написать книги, достойные чтения; к самым же счастливым тех, кому даровано и то и другое» (*Плиний Младший*. Письма. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1982. С. 105; Пер. М. Е. Сергеенко).

Биографические надгробные речи (лаудации), замещающие древние заплачки (naenia). — Ср. *Misch*, 131–132, 134: «Устная надгробная речь в Риме (как и в Афинах) была преемницей погребальной песни, исполнявшейся в прославление умершего — naenia, которая сохранялась рядом с надгробной речью только как культовый рудимент». Миш ссылается на: *Friedrich Leo*. Die griechisch-römische Biographie nach ihrer litterarischen Form. Leipzig: B. G. Teubner, 1901. S. 225. Вопрос об отношении надгробной речи к naenia пересматривается в кн.: *Wilhelm Kierdorf*. Laudatio Funebris. Meisenheim am Glan: A. Hain, 1980. S. 96–105.

...роль «prodigia»... — В системе римской дивинации prodigia, наряду с ауспициями, составляли вторую важную категорию пророческих знаков: prodigia — чрезвычайные, «неестественные» события или явления природы, которые чаще всего предвещали дурное. О предзнаменованиях в Риме см.: *Misch*, 140–142 (prodigia в автобиографии Суллы), 145–146 (предзнаменования у Цицерона), 155–156 (в жизнеописании Августа)

Категория случая и счастья... — О значении богини случая, судьбы и счастья Тихе (Tyche) в жизни Суллы: *Misch*, 139–140 — со ссылкой на: *Rohde*, 276–282 (о богине Тихе).

Образ Валленштейна у Шиллера и демоническое у Гёте. — Имеется в виду так наз. «астрологический мотив» в трагедии Шиллера «Валленштейн». О проблеме «демонического» у Гёте см. «Поэзия и правда» (IV, 20). Обзор проблемы (с литературой) см. в ст. «Dämon, Dämonisches» в кн.: *Gero von Wilpert*. Goethe-Lexikon. Stuttgart: Kröner, 1998.

С. 237. *Res gestae Августа…* — Отчет императора Августа о своих достижениях: *Res gestae divi Augusti* («Деяния божественного Августа»). См.: *Misch*, 157–171.

…влияние Аристотеля на характерологические методы античных биографов. — См. *Misch*, 173–175, со ссылками на книгу Ф. Лео (см. выше) о греческо-римской биографии.

Два типа античной биографии. — Ср. *Хрон.*: М. М. Б. перерабатывает соответствующее место у Г.Миша. *Первый тип — энергетический…* — См. *Misch*, 175–176 (Плутарх). *Второй тип биографии — аналитический.* — *Misch*, 176–177 (Светоний).

Поэтому изображать человеческую жизнь (биос)… — Греч. *bios* — человеческая жизнь как определенный образ жизни, определенным образом прожитая жизнь; жизнеописание.

С. 238. *Литературные портреты и автопортреты.* — О жанре литературного портрета см. *Misch*, 71–73, 177–178. М. М. Б. в комментируемом тексте дает резюме с. 177–178 из Миша; в своем же конспекте Миша выписывает из этого законченного куска о литературном портрете последнюю фразу со с. 178.

Ссылки на Брунса. — У Миша на с. 71 и 72 ссылки на кн.: *Ivo Bruns*. Das literarische Porträt der Griechen im 5. und 4. Jahrhundert vor Christi Geburt. Berlin: W. Hertz, 1896.

Типы характеристик в позднеантичной астрологической литературе (гороскопы. См. Петроний). — Миш нигде не останавливается подробно на «астрологической литературе», лишь мимоходом упоминая ее. М. М. Б. здесь выдвигает отдельную тему, связанную с его будущими анализами романа Петрония и отсылает, возможно, к не упомянутой здесь статье своего учителя Ф. Ф. Зелинского «Умершая наука», где говорится о пародийной астрологической аргументации на пиру Тримальхиона в 39 главе Петрония («Из жизни идей», том 3: «Соперники христианства. Статьи по истории античных религий». СПб., 1907, с. 240–340). О гл. 39 и астрологии в «Пире Тримальхиона» в 1927 г. появилась подробная работа: *Jacques de Vreese*. Petron 39 und die Astrologie. Amsterdam: H. J. Paris, MCMXXVII.

Сопоставление с физиогномическими портретами у Лафатера. — М. М. Б. ставит себе задачу. У Миша Лафатер не упоминается. Ср. ниже, с. 242.

Письмо, как автобиографическая форма (Цицерон, гуманисты). — *Misch*, 180: у гуманистов «письмо стало излюбленной внешней формой для автобиографии». Об

автобиографическом значении частных писем Цицерона к Аттику см. *Misch*, 206–216.

Автобиографические работы о «собственных писаниях» <…> Цицерон, Гален и др. — См. *Misch*, 191 (общая характеристика), 191–192 (Цицерон), 192–195 (подробно о Галене из Пергама, знаменитейшего после Гиппократа врача античности). Выписки из конспекта об этом на с. 46–47.

С. 239. *Эта же форма лежит в основе «Retractationes» Августина.* — Это произведение Августина («Пересмотры») — написанный под конец жизни критический отчет о всех своих произведениях (в хронологическом порядке, начиная с тех, что были написаны до его крещения). См. *Misch*, 195, 348, 442, и подробно: 455–462.

Сюда же относится «Discours de la méthode» Декарта. — *Misch*, 195. Миш упоминает Декарта в связи с Галеном: Гален положил начало новому типу автобиографии, и много веков спустя «на этой ветви автобиографии воссияет» сочинение Декарта.

Наконец, такова же исходная точка Гёте в «Анналах» и в «Поэзии и правде». — *Misch*, 456, упоминает «Поэзию и правду» (но не «Анналы») в связи с «Retractationes» Августина: движимый «идеей истории своих произведений», Гёте создал «Поэзию и правду». «Анналы» («Annalen») — автобиографические записки по годам как летопись деятельности и творчества. С ноября 1829 г. Гёте стал называть их «Tag- und Jahreshefte». «Анналы», как и «Поэзию и правду», М. М. Б. положит в основу своего исследования Гёте в книге о романе воспитания; см. далее.

Недошедшие «Consolatio» (после смерти дочери), «Hortensius». — *Misch*, 205–206.

С. 240. *Платон понимал мышление как беседу человека с самим собою…* — См. диалоги Платона «Теэтет», 189e–190a и «Софист», 263e. Ср. *Misch*, 266: «Античное представление о говорении с самим собой (mit sich selber Sprechen) имело более широкий объём, чем наше понятие одинокой беседы с самим собой (Selbstgespräch), и поэтому обозначало различные виды психических процессов <…> Так Платон понимал всякое мышление как беседу человека с самим собой. Понятие молчаливого мышления было обретено впервые мистиками, а психологическая иллюзия, что каждый процесс мышления совершается в словах, была разрушена только экспериментальной психологией нового време-

ни». Относительно платоновского определения мышления Миш ссылается на: *Hirzel*, *Erster Teil*, 445–446. У Гирцеля речь идет о новаторских приемах в «Менипповых сатирах» Марка Варрона и в этой связи возникает тема беседы с самим собой: «к своему “я” Варрон присоединил еще некое alter ego как партнера в беседе. Платон утверждал, что всякое мышление является беседой человека с самим собой…»

Реалистические формы в сатирическом изображении себя, в диатрибах… <…> Корни реалистического романа. — Запись соотносится с разделом у Миша на с. 216–228, озаглавленным «Изображение себя в реалистических литературных формах». См. выписки в бахтинском конспекте Миша, с. 48–50; в них говорится об особых литературных формах в литературе эллинизма, «в которых практиковалось изображение жизни в виде коротких бросских картинок нравов с моральной тенденцией». Эти формы «предшествовали реалистическому роману, подобно тому как “максимы” и “характеры” распространились до Лесажа и “моральные еженедельники” до Филдинга и Стерна». По вопросу о диатрибе Миш ссылается на: *Paul Wendland*. Die hellenistisch-römische Kultur in ihren Beziehungen zu Judentum und Christentum. Tübingen: Mohr, 1907. Вендланд был одним из антиковедов, обосновавших в конце XIX в. употребление нового термина — «диатриба» — как обозначения особого жанра античной литературы.

Автобиография Чосера… — Об аллегорической поэме Чосера «The House of Fame» как автобиографии см. диссертацию: *Dorothea Hendrichs*. Geschichte der englischen Autobiographie von Chaucer bis Milton. Berlin, 1925 (конспект диссертации есть в *АБ*).

Бланкенбург считает, что роман несет функции эпопеи в нашей литературе. — См. ниже, с. 244.

С. 241. *Это природа александрийских эпиллиев…* — Эпиллий (греч. epyllion, уменьшительная форма слова epos) — термин XIX века: малая эпическая поэма, малый эпос, специфический жанр эллинистической поэзии (эпиллии Феокрита, Каллимаха).

…см. Роде. — Отсылка к эпохальной книге: *Erwin Rohde*. Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig, 1876. Высокую оценку М. М. Б. этой книги см. далее в тексте «К вопросам теории романа» (с. 590, 600).

С. 242. *Фишарт — переводчик Раблэ.* — *Johann Fischart* (ок. 1546 –1590) — протестантский полемист и сатирический писатель, первый немецкий переводчик Рабле, исключительно своеобразно и вольно перевел 1 книгу «Гаргантюа» (1575). Эта краткая фраза — заготовка к критическому анализу противоречащего раблезианскому духу перевода Фишарта у М. М. Б.: см. *Р-1940*, 55–56, 221; *ТФР*, 71–73, 247, 250.

А. И. Белецкий о приемах построения характеров (см. № 1а)... — Вероятно, отсылка к собственному конспекту работы А. И. Белецкого «В мастерской художника слова» («Вопросы теории и психологии творчества». Т. 8. Харьков, 1923. Гл. 3 — «Создание лиц») в утраченной тетради № 1а (тетради № 1b, № 2а и № 2b сохранились в *АБ*).

Лессинг об изображении внешности героев (литературном портрете) <... > (например, красота Елены у Гомера). — Лессинг приводит это место из «Илиады» (III, 154–160) в начале 21-й главы своего «Лаокоона» (1766): *Лессинг.* Лаокоон или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 243–244.

...(физиогномический портрет Лафатера). — *Johann Caspar Lavater* (1741–1801): Physiognomische Fragmente, в 4 томах (1775, 1776, 1777, 1778). Некоторые сведения о Лафатере в России см. в кн.: *Edmund Heier*. Studies on J. C. Lavater (1741–1801) in Russia. Bern: P. Lang, 1991.

С. 243. *Слова Толстого о мышлении для себя и мышлении для публики (Лев Шестов).* — Имя Шестова, заключенное в скобки, наводит не на многочисленные тексты философа, в которых речь идет о Толстом, а на биографическое событие встречи и разговора их при посещении Шестовым Ясной Поляны 2 марта 1910. Слова Толстого, на которые здесь ссылается М. М. Б., он нашел у целого ряда свидетелей тех событий, записывавших за Толстым каждое его слово: «4 марта. Рассказывая Гольденвейзеру о приезде Льва Шестова, Л. Н. продолжил свои вчерашние рассуждения о философах, думающих для публики и думающих для себя. К первым он относил, между прочим, Владимира Соловьева, Хомякова, а ко вторым: Шопенгауэр, Кант» («Лев Толстой в последний год его жизни. Дневник секретаря Л. Н. Толстого В.Ф. Булгакова. М.: Задруга, 1918. С. 100). Запись А. Б. Гольденвейзера толстовских слов в тот же день: «Разница между литератором и мыслителем в том, что мыслитель думает для себя, как какой-нибудь Шопенгауэр, а литератор прежде всего хочет сказать что-нибудь другим, а потом уже думает и для себя. Владимир Соловьев тоже

был больше литератор» (*А. Б. Гольденвейзер.* Вблизи Толстого. Записи за пятнадцать лет. Т. 2. М.; Петроград, 1923. С. 6). О том же различии Толстой записал в своем дневнике 3 марта 1910, под впечатлением разговора с Шестовым (Л. Н. Толстой. Т. 58. С. 21).

Генерализующий план («с птичьего полета»)... у Толстого в «Двух гусарах»... — Термин, принятый в русскую филологию 1920-х гг. Ср. тезис о сочетании «генерализации» с «мелочностью» (детализацией) в художественном методе Толстого у Б. М. Эйхенбаума: «Толстому необходим двойной масштаб: один — мелкий, долями которого определяются детали душевной и физической жизни, другой — крупный, которым измеряется весь массив произведения. Наложением одного на другой обусловлена композиция его вещей. Отсюда — потребность в больших формах, отсюда — в самом начале вопрос о сочетании генерализации с мелочностью» (*Борис Эйхенбаум.* Молодой Толстой. Изд. З. И. Гржебина. Петербург; Берлин, 1922. С. 72). Ср. на дальнейших страницах у М. М. Б.: «чередование генерализаций <...> с непосредственным изображением...». У Гирта (Хирта), ряд прямых отсылок к которому следует на следующих страницах настоящего текста, термину «генерализация» соответствует термин «Zusammenfassung» (*Hirt*, 24) — резюмирование, суммирование, подытоживание.

Статья Дружинина об автобиографиях и их значении... — Такая статья в литературном наследии А. В. Дружинина не обнаружена.

Парсифаль совершает путь от «Gottferne zur Gottnähe». Рем устанавливает принадлежность его к ряду.... — *Rehm*, 15: «Первый немецкий роман становления и мировоззрения (Entwicklungs- und Weltanschauungsroman) создает Вольфрам фон Эшенбах в своем “Парцифале”, герой которого пробивается от отдаленности Бога к близости Бога. Роман Вольфрама связан, как родоначальник, тонкими духовными узами с “Симплициссимусом”, с “Вильгельмом Мейстером” и с “Зеленым Генрихом”» (пер. В. В. Ляпунова). М. М. Б. резюмирует это место у Рема; собственная бахтинская идея романа становления-воспитания преемственно связана как с определением типа романа у Рема, так и с выстроенным им «рядом».

С. 244. *В первом издании «Kritische Dichtkunst» (1730) Готтшед вовсе не упоминает о романе...* — См. *Rehm*, 69. Точное название книги Готтшеда, четыре издания которой упомянуты

Ремом: «Versuch einer critischen Dichtkunst» (1730, 1737, 1742, 1751). Фотомеханическая перепечатка 4-го издания: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962; глава о романе на с. 505–528.

Бланкенбург (1774) основывает свою теорию романа... — С характеристикой «Опыта о романе» Бланкенбурга в книге Рема (83) теория романа становления М. М. Б. также преемственно связана. Хороший роман для Бланкенбурга, «роман для “мыслящих голов”, может вполне стать тем, чем была эпопея в первые времена Греции». Бланкенбург, пишет Рем, вел борьбу с готовыми персонажами Ричардсона и вслед за Виландом в предисловии к «Агатону» требовал «становления» героя, истории его души, того, как он пришел «к светлой голове и чистому сердцу». Он искал в романе не моральное и потому внехудожественное, а человека в себе (как это уже делал Вецель), типичного человека, вечно-человеческое, человечность человека, «человеческие дела» вообще. Это составляет самое существенное в романе, стремящемся «к правде и к природе» (пер. В. В. Ляпунова). См. факсимильное переиздание: *Friedrich von Blanckenburg*. Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Stuttgart: J. B. Metzler, 1965.

«Soliloquia» — термин Августина. — «Soliloquia» («Разговоры наедине с самим собой») — философский трактат Августина в форме диалога Августина как смертного человека с Разумом. См.: *Hirzel*. Zweiter Teil, 378, Anmerkung 2: Августин вполне сознавал своеобразие своего произведения и поэтому изобрел для него новое название — «Soliloquia». См. также: *Misch*, 405–407. Понимание «солилоквиума» как жанра получило значительное расширительное развитие в позднем творчестве М. М. Б., включившего солилоквиум в основание древней жанровой традиции, через века приведшей к роману Достоевского. «В основе жанра лежит открытие в н у т р е н н е г о ч е л о в е к а — “себя самого”, доступного не пассивному самонаблюдению, а только активному д и а л о г и ч е с к о м у п о д х о д у к с е б е с а м о м у, разрушающему наивную целостность представлений о себе, лежавшую в основе лирического, эпического и трагического образа человека» (*т. 6*, 135). Автор *ППД* значительно расширил круг связанных с развитием жанра имен, предшествовавших Августину (Эпиктет, Марк Аврелий), и, наконец, нашел солилоквиум у Достоевского (в «Сне смешного человека» и «Кроткой»: *т. 6*, 135, 173).

Плутарх о формах самопрославления… Ритор Аристид также подбирает материал… — Имеется в виду сочинение Плутарха «О том, как хвалить себя, не возбуждая зависти и злобы» (входит в состав его *Moralia*, 539–547F). Об этом сочинении см.: *Misch*, 95 (в связи с проблемой самопрославления в автобиографии Исократа — «первой автобиографии европейской литературы»). О самопрославлении (самоидеализации) в античности см. «Selbstverherrlichung» по предметному указателю в книге Миша. От Плутарха, на той же странице, Миш сразу переходит к Аристиду. М. М. Б. резюмирует избирательно то, что у Миша сказано о Плутархе (S. 95) и риторе Элии Аристиде. Имеется в виду «О сказанном мимоходом» Элия Аристида. Об этом сочинении: *Misch*, 95–96.

Отмечая риторический характер «Исповеди» Августина, Миш подчеркивает… — *Misch*, 96: «Риторы, наряду с государственными деятелями, оставались носителями автобиографии в античности. И эта риторическая позиция остается в силе еще и в “Исповеди” Августина, которую надлежит не читать, а декламировать <…> Взгляд на автобиографию как на одинокую, внутреннюю работу сложился полностью и до конца только в христианское Средневековье. Но зачатки этого процесса восходят к эллинистической эпохе» (пер. В. В. Ляпунова).

«Vita» Адриана <…> и Киприана Карфагенского. — Текст восходит к одному месту в книге Георга Миша, 105–106: «Таким образом, некоторое представление о дифференциации автобиографии, не касаясь всех рядов ее развития, может дать поперечный разрез из II века нашей эры. В одно и то же время рядом друг с другом появляются: *Vita* императора Адриана, сочинения Галена о собственных книгах, самосозерцание Марка Аврелия, роман нравов Апулея с автобиографическим заключением о посвящении автора в мистерии, “священные речи” Элия Аристида о своем ежедневном общении с божеством во время болезни, видения мученицы Перпетуи, эллинизированные истории обращения, например, апологета Юстина или карфагенского епископа Киприана» (пер. В. В. Ляпунова).

Для Готтшеда эпос высшая, а роман низшая степень поэзии. — См. выше примеч.

Гёте называет роман «субъективной эпопеей»… — *Goethe-Maximen*, 23, № 133.

Шиллер в письме к Гёте от 20/X 1797 считает форму романа не поэтической. — «Форма “Мейстера”, как и вообще всякая

форма романа, совершенно не поэтична; она целиком лежит в области рассудка, подчиняется всем его требованиям, и границы рассудка становятся ее границами. Но так как этой формой воспользовался и в этой форме выразил поэтические отношения дух подлинно поэтический, то возникает своеобразное колебание между прозаическим и поэтическим настроением, для которого я не могу подобрать подходящее название» (*Гёте и Шиллер*. Переписка (1794–1805) в двух томах. Том 1. Пер. А. Г. Горнфельда и И. Г. Смидович. М.; Л.: Academia, 1937. С. 346). Немецкий текст письма см.: *Goethe-Werke*, Bd. I, 291–292.

С. 245. *Слова Зиммеля о Гёте в противоположность Шиллеру. Цитата из К. Фридеманн... — Friedemann*, 146–147: «Георг Зиммель как-то заметил, что внутреннее существо гётевских персонажей, в противоположность шиллеровским, не исчерпывается тем, что они произносят на сцене. “Все, пишет Зиммель, что они говорят и делают, это лишь часть, случайно освещенная, нашедшая словесное выражение, обращенная к зрителю часть целостной и законченной личности, заключающей в себе бесконечное число других возможных самовыражений”. И, говоря о шиллеровских персонажах, он продолжает: “То, что в них так часто кажется нам невыносимо театральным и сухим, говорит нам, что сверх того, что они высказывают в словах своей роли, они лишены душевной глубины и жизни”». К. Фридеманн возражает Зиммелю, объясняя отмеченную им противоположность противоположностью между эпической поэзией и сценической, драматической. «Во всяком случае, драматическому искусству свойственно изображать прогрессирующее развитие, в то время как гётевский способ изображения отдельных моментов действия как символических выражений стоящей за ними законченной личности выдает эпического поэта. Ведь поэт эпический находит выражение для того, что живет в нем как единый образ характера изображаемой личности, представляющей собой больше, чем сумму своих частей» (пер. В. В. Ляпунова).

Высказывание Гёте о «Вильгельме Мейстере», Keiter und Kellen, стр. 30. — Авторы этой книги цитируют Гёте, не указывая источника цитаты: *Johann Peter Eckermann*. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Wiesbaden: Insel-Verlag, 1955. S. 130. Разговор 18 января 1825 г.: «Шиллер порицал меня <…> за то, что я вплел туда трагический мотив, который будто бы диссонирует с романом. Но он был неправ, как мы

все это знаем. В его письмах ко мне высказаны интереснейшие соображения по поводу “Вильгельма Мейстера”. Кстати сказать, это произведение принадлежит к самым непредсказуемым, у меня самого, пожалуй, нет ключа к нему. Искать в нем центр тяжести бессмысленно, да и не стоит этим заниматься. Мне думается, что богатая, разнообразная жизнь, проходящая перед нашим взором, чего-то стоит сама по себе, даже без очевидной тенденции, которая может вместиться и в отвлеченное понятие <…> Ведь в конце концов этот роман говорит лишь о том, что человек, несмотря на все свои ошибки и заблуждения, добирается до желанной цели, ежели его ведет рука провидения» (*Иоганн Петер Эккерман*. Разговоры с Гёте. М., 1986. С. 146; пер. Наталии Ман).

…романы воспитания, объединенные с Künstlerroman'ом. — По-немецки названия этих типов романа легко «переплетаются» или «объединяются». «На “Вильгельме Мейстере” — этом безмерно восхвалявшемся романтиками произведении — основывается новый роман воспитания (Bildungsroman) и роман о жизни художника (Künstlerroman), как, например, “Франц Штернбальд” Тика…» (*Keiter und Kellen*, 36).

К. Фридеманн о роли рассказчика в эпических жанрах. — *Friedemann*. Die Rolle des Erzählers in der Epik: формулировка темы книги (роль рассказчика в эпике) во «Введении», анализ «точки зрения рассказчика» в части I.

Точка зрения Гёте — Шиллера на эпос как нечто абсолютно прошедшее. — В их совместной статье «Об эпической и драматической поэзии», 1797: «Великое же и существенное различие заключается в том, что эпический поэт излагает событие, перенося его в прошедшее, драматург же изображает его как свершающееся в настоящем» (*Гёте и Шиллер*. Переписка. М.; Л., 1937. С. 379–380). Немецкий текст: *Goethe-Werke*. Bd. XII. S. 249–251.

Применение к литературе Гильдебрандовского термина — «далевой образ». — О немецком скульпторе и художественном теоретике Адольфе Гильдебранде (Adolf von Hildebrand, 1847–1921) см. подробнее в примечании: *т. 1*, 678–680. «Далевой образ» (Fernbild) — искусствоведческий термин, введенный им в работе о форме в изобразительном искусстве: «Das Problem der Form in der bildenden Kunst» (1893; окончательная редакция — 3е изд., 1903); работа вошла в кн.: *Adolf von Hildebrand*. Gesammelte Schriften zur Kunst. Bearbeitet von Henning Bock. Köln; Opladen:

Westdeutscher Verlag, 1869. S. 199–265. Русский перевод: *Адольф Гильдебранд.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. Пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. М.: изд-во «Мусагет», 1914. Понятие «далевого образа» развито в главе I книги Гильдебранда. Уже в 1897 г. австрийский философ Алоис Риль опубликовал работу о применении термина к литературе: *Alois Riehl.* Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst (временной далевой образ в воспоминании); статья вошла в сборник его работ «Philosophische Studien aus vier Jahrzehnten». Leipzig: Quelle & Meyer, 1925. Это применение термина продолжила в своей книге Käte Friedemann, описывая с его помощью позицию рассказчика в повествовательной литературе: «Благодаря вмешательству созерцательного рассказчика в свой рассказ новое освещение получает и теория Гильдебранда о роли далевого образа в изобразительном искусстве, которую Риль применил и к поэзии, противопоставив пространственному далевому образу — временной, т. е. образ воспоминания. Если произведение изобразительного искусства или драма помещаются в сферу, в которой для нас существуют *только* далевые образы (либо пространственные, либо временные), так что мы (ввиду отсутствия контраста) не обращаем внимания на этот факт и имеем перед собой присутствующий в данный момент объект, — то рассказ содержит одновременно настоящее и прошедшее, т. е. присутствующего в настоящий момент рассказчика и созерцаемый им далевой образ. Сам принадлежащий к произведению рассказчик находится в той же сфере, в которой находится произведение изобразительного или драматического искусства, в то время как рассказываемое им отдаляется в прошлое…» (*Friedemann*, 24–25; пер. В. В. Ляпунова). Широко и разнообразно пользовался этим искусствоведческим термином и М. М. Б., в том числе в своей книге о Достоевском, в анализе «Двойника»: «Рассказ Достоевского всегда — рассказ без перспективы. Употребляя искусствоведческий термин, мы можем сказать, что у Достоевского нет “далевого образа” героя и события» (*т. 2*, 125; *т. 6*, 251). Ср. в наст. тексте немного ниже: «Это — самоизображение автора. Оно лежит в первом (чисто драматическом) далевом плане. Для пояснения проанализировать начало “Онегина”» (с. 245 и далее). См. также в наст. томе ниже комм. к тексту «Роман, как литературный жанр» (с. 834). Ср. также разграничение рассказываемого события и события рассказывания в более раннем тексте: «рассказываемое событие

жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения» (см.: *ФМ*, 172–173).

Разные времена (tempora) эпического рассказа <...> Изменение времен рассказа (tempora глаголов)... — Лат. *tempora* (времена) в качестве грамматического термина: формы глагола, выражающие время действия. О них в эпическом повествовании: *Hirt*, 23–25, 28–31.

Разная степень сгущенности (Dichte) эпического рассказа... — Нем. *Dichte* (плотность, густота) — одна из категорий Гирта в его подходе к анализу «внешней формы» произведений: «сгущенность» или «плотность» причинных связей в непосредственном изображении действия; см.: *Hirt*, 8–9, 24, 33, 79–80. Ср. в настоящем тексте М. М. Б. ниже: «Здесь абсолютная сгущенность до густоты и толщины действительности».

...прямые выступления — вмешательства автора... — О выступлениях автора как «промежуточном действии» и «самоизображении» автора-повествователя см.: *Hirt*, 25–27.

С. 246. *...praesens historicum...* — «историческое настоящее», употребление грамматической формы настоящего времени при рассказе о совершившемся в прошлом. О praesens historicum в эпическом произведении см.: *Hirt*, 29–30.

...(Гёте во 2-й ч. «Мейстера»). — Т. е. в «Wilhelm Meisters Wanderjahre».

Непрерывно только драматическое действие. — О драме как «сплошном изображении (Darstellung)» действия см. *Hirt*, 8–9: драма — «действительность, представленная на сцене», и потому она способна воспроизводить «взаимопроникновение бытия и становления». Становление она развертывает, актуализует в диалогах и монологах, в жестах и поступках действующих лиц. В противоположность ей эпос представляет собой «смесь рассказывания (Bericht) и изображения (Darstellung)».

...переплетаются модальности рассказа (conjunctivus). — О сослагательном наклонении (конъюнктиве) глаголов см.: *Hirt*, 41–42 («die Modalität des Konjunktivs»).

С. 247. *То время, которое так тонко анализирует Гирт...* — Время в эпическом произведении: *Hirt*, 23–41.

...напр., римская семья и семейно-родовые традиции... — О римских семейно-родовых традициях как жизненной основе автобиографии см.: *Misch*, 127–131.

С. 248. *Исократ, написавший первую европейскую автобиографию...* — См. *Misch*, 82–83: «первая сознательная и самостоятельная литературная автобиография». Имеется в виду сочинение Исократа *Or.* XV — «Об обмене имуществом» («Antidosis»). Разбор этого сочинения там же, у Миша, 86–96.

С. 249. *Как решал эту проблему Лессинг <...> Отсюда учение о перевоплощении, о переселении душ...* — О переселении душ у Лессинга см.: *Lessing*. Die Erziehung des Menschengeschlechts, 1780 («Воспитание человеческого рода»).

С. 250. *Энгельс в письме о Бальзаке...* — В письме к Маргарите Гаркнесс от начала апреля 1888 г.; см.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957. Т. I. С. 11.

Философский роман Филострата «Жизнь Аполлония Тианского». — Русский перевод: *Флавий Филострат*. Жизнь Аполлония Тианского. Издание подготовила Е. Г. Рабинович. М.: Наука, 1985; ее разбор романа на с. 220–245; на с. 244 он определяется как «первый настоящий биографический роман». О романе Филострата см.: *Schwartz*, 126–130.

Софистические любовные романы... — М. М. Б. воспроизводит формулу определения своего предмета в книге Э. Роде. Все пять названных М. М. Б. романов Роде подробно разбирает в части IV книги, каждый раз с рефератом содержания романа. Сверх того он разбирает роман Лонга «Дафнис и Хлоя» и «Историю Аполлония Тирского». Созданные в широком диапазоне первых веков н. э. (о датировках и передатировках отдельных романов исследователи спорят до наших дней), «греческие романы» в античной литературной теории не были узаконены и своего позднейшего жанрового определения не имели; свой титул «романа» они обрели впервые в XVII в., в эпоху романа барочного, в первом теоретическом трактате о романе аббата Юэ (см. с. 126 и примеч. на с. 752), где именно к греческим любовным историям автор возводил вообще историю романа как жанра. В недавнем докладе о «маргинальном жанре в классической дисциплине» Н. В. Брагинская констатировала более чем двухвековую полосу разрыва между трактатом Юэ и возобновлением научного интереса к античному роману в конце XIX в. (книга Роде), и затем новый взрыв интереса в XX вв. (работы К. Кереньи и О. М. Фрейденберг), в особенности же в последние 30 лет (см.: «Интеллектуальный язык эпохи: история идей, история слов». М., РГГУ. 16–17 февраля 2009. Тезисы докл., с. 30–34). Позицию М. М. Б. автор доклада определяет (на основании опубликован-

ной в 1975 г., но восходящей к сейчас комментируемой рукописи 1937–1938 г., работы о хронотопе) как «необходимость представить античный роман полуфольклорным явлением, лежащим еще вне литературы» — чему очевидно противоречат формулировки, открывающие главу о греческом романе в «Формах времени и хронотопа в романе», где сказано о существенных типах романного единства, уже созданных на античной почве и оказавшихся чрезвычайно продуктивными и гибкими и во многом определившими развитие всего авантюрного романа до середины XVIII века, в связи с чем М. М. Б. считает необходимым «начать с более подробного анализа трех античных типов, чтобы затем последовательно развернуть вариации этих типов в европейском романе и раскрыть то новое, что было создано уже на самой европейской почве» (*Хрон.*, с. 343). Сопоставление бахтинской концепции греческого романа с одновременно и параллельно развивавшейся концепцией О. М. Фрейденберг содержится также в статье И. А. Протопоповой «“Греческий роман” в хронотопе двадцатых» (*ДКХ*, 1995, № 4 (13), с. 86–132).

Зато в александрийскую эпоху она выдвигается на первый план. — Выдвижению любовной тематики на первый план посвящена вся первая часть книги Роде (3-е изд., 12–177). О развитии «искусства эротического рассказа» в любовной элегии александрийцев см. там же, 77–84.

Появление приватно-личного человека. — О возникновении «поэзии приватно-личной жизни» («*Poesie des Privatlebens*») см.: *Rohde*, 3е изд., 126–128; цитированные слова у Роде — курсивом.

Это перерождение мифа прекрасно показано у Роде. — *Rohde*, 3е изд., 12–23 и далее.

Сборник Парфения «О любовных страданиях»... — Об этом сборнике сжатых прозаических рассказов о любовной страсти см. *Rohde* (3-е изд.), 121–126. А. В. Болдырев в предисловии к русскому изданию романа Ахилла Татия (с. 11) говорит о сборнике Парфения как о посредствующем звене между александрийской любовной поэзией и греческими романами.

Подчеркиваемая Роде связь с любовной элегией александрийцев... — О соответствии компонентов любовной фабулы в александрийской элегии и в «софистическом любовном романе» см.: *Rohde*, 3-е изд., 155–171.

С. 251. *Все эти любовно-элегические мотивы соединились, по Роде, с географическим романом путешествий*

<... > ... любовный элемент механически объединился... — Вся 2-я часть книги Роде (178–309) посвящена особому жанру литературы путешествий («фантастическим приключениям на море и на суше») и его «механическому» соединению с «эротической фабулой»; большинство греческих романов «механически составлены из любовной истории и приключений на море и на суше, как из двух разрозненных частей.»: *Rohde*, 183. «Географический роман путешествий» у М.М.Б. — «этнографический» или «этнографически-утопический» роман путешествий у Роде (184, 210–260).

«Невероятные приключения по ту сторону Фулы» Антония Диогена... — *Rohde*, 269–309 (пересказ фабулы: 277–291). Его и считает Роде «старейшим из нам известных романов».

См. R. Heinze <... > 508 с. — Полемика с точкой зрения Роде относительно связи любовной темы с географической в античном романе — на с. 508–512 работы Heinze. Ср.: *Болдырев*, 12.

Риторика — это та стихия, из которой вышел роман. — Третья часть книги Роде («Греческая софистика эпохи римских императоров»: 310–387) — исследование определяющего влияния «второй софистики» на греческий роман. С. 312–313: «Начиная приблизительно с середины II века н. э. в Греции и Малой Азии старое искусство красноречия обретает новую жизнь». Риторика вновь расцветает и «подчиняет себе всю художественно-литературную деятельность греков»; она «занимает центральное положение в их духовной жизни» и сохраняет это влияние до самого конца древнегреческой культуры в VI веке.

Темы риторических упражнений – progymnasmata:.. — Техническое обозначение ряда «подготовительных упражнений» в обучении риторике. Один из видов этих упражнений назывался diegema (рассказ, повествование) — упражнение в сочинении рассказов. О разновидностях diegema см. *Rohde*, 377, Anmerkung 1. Также см. у Болдырева, с. 13.

С. 252. *Связь с античной историографией, отмечаемая Эдуардом Шварцем: патетический характер романов, роль судьбы (Tyche).* — См. *Schwartz*, 145–148: Пафос и роль судьбы в греческом романе («слепой, жестокой и завистливой судьбы, терзающей любящих в продолжение всей их истории») восходят к художественной историографии эллинизма. Причем «пафос» следует понимать «в античном смысле»: «не страсть

говорящего субъекта, а страдательное чувство, умиление и потрясение, которые надо возбудить у слушателя и читателя». О значении богини Тихи см. также: *Rohde*, 296–306; *Misch*, 114, 358–360.

В первых двух главах... — «Левкиппы и Клитофонта» Ахилла Татия.

Сравнение с «Федром». — *Болдырев*, с. 17–18.

Ложные пары и их перегруппировка <...> (см. у Гёте). — в романе «Избирательное сродство».

С. 253. *Описание картины «Похищение Европы» как увертюра к роману.* — «Левкиппа и Клитофонт», кн. I, гл. 1. См. *Болдырев*, с. 18.

...(у Ксенофонта... — У Ксенофонта Эфесского, автора «Эфесской повести».

Вторая софистика — Герод Аттик, Корнелий Фронтон (его дневник). — Herodes Atticus (101/103–177) — афинский софист, друг Марка Аврелия; Cornelius Fronto, Marcus (ок. 95 – ок. 166) — знаменитый оратор и учитель красноречия в Риме, воспитатель Марка Аврелия. Оба имени этих представителей движения «второй софистики» названы во вступительной статье Адриана Пиотровского «Книга “колдуна из Мадавры”» к изданию «Золотого осла» Апулея в пер. М. Кузмина, несколько последовательных изданий: Л.: Academia, MCMXXIX, MCMXXI, MCMXXXIII. Следы чтения этой статьи заметны на этих страницах текста М. М. Б. Упомянутые здесь другие произведения Апулея (защитительная речь, «О вселенной», «Лжелукиан») упомянуты и в статье Пиотровского.

Автобиографическая защитительная речь Апулея. — «Речь в защиту самого себя от обвинения в магии» («Pro se de magia», традиционное заглавие — «Apologia»; о ней на с. XXVI–XXVIII ст. Пиотровского.

«*О вселенной*» — «De mundo», космологическое сочинение с изложением богословия автора. Книга представляет собой адаптацию для римского читателя греческого псевдо-аристотелева трактата «О космосе», созданного около столетия раньше.

Осел играет роль Пикаро. — К апулеевскому герою прилагается историко-литературное понятие другой эпохи, родившееся в XVI веке, и, таким образом, роман Апулея через века сопоставляется с поздневозрожденческим плутовским романом.

С. 254. *Лжелукианский вариант «Луций или осел».* — «Луций или осёл» — произведение, представляющее собой выдержку из греческого романа, вероятно, послужившего образцом роману Апулея и до нас не дошедшего. Сохранилось среди сочинений Лукиана из Самосаты и долго ему приписывалось.

С. 255. *Сказка о Финисте Ясном Соколе (русская).* — Сказка «Пёрышко Финиста, ясна сокола» в «Народных русских сказках» А. Н. Афанасьева, в 3 т. (Л., 1936–1940); т. 2, № 234.

...(стр. 263, кн. 9) <... > (265). — М. М. Б. читает роман Апулея по изд.: «Academia», MCMXXXI.

С. 256. *Роман социальной смежности («Nebeneinander»).* — Термин в немецкой теории восходит к противопоставлению Карлом Гуцковым «романа последовательности» (Roman des Nacheinander) «роману смежности» (Roman des Nebeneinander) в предисловии к его роману «Рыцари духа», 1850–1851.

С. 257. *«Этап маркиза Позы» в развитии немецкой идеологии (Лукач)...* — В статье Лукача «Маркс и Энгельс в полемике с Лассалем по поводу “Зиккингена”» // Литературное наследство. Кн. 3. 1932. С. 45–74. Формулировка «этап маркиза Позы в развитии немецкой идеологии» на с. 73.

С. 260. *Обломиевский.* — Здесь и далее — отсылки к ст.: *Д. Обломиевский.* Фильдинг // Ранний буржуазный реализм. Л., 1936. С. 203–204, 206, 209. Весь сборник, в том числе статья Д. Обломиевского, законспектирован М. М. Б.

С. 263. *...пародирование этого у Вольтера...* — Ср.: *Хрон.*, с. 347.

С. 264. *«Der langen Rede kurzer Sinn»...* — Немецкий фразеологизм, восходящий к цитате из драмы Шиллера «Пикколомини» в трилогии «Валленштейн», цитате, ставшей крылатым словом: «Was ist der langen Rede kurzer Sinn?» («В чем краткий смысл пространной этой речи?» — 2-е явление 1 акта, пер. Б. М. Эйхенбаума).

С. 268. *Выключение времени у Данте и Достоевского.* Ср.: *т. 6*, 37–40, *Хрон.*, с. 409–411.

Определение романа у Шопенгауэра — Цитировано в кн. Грифцова, с. 19: «Здесь уместно вспомнить еще одно определение романа и, пожалуй, самое соблазнительное. Шопенгауэр, считая, что изображение внешнего действия есть признак плохого романа, предлагал такой принцип для оценки: “тем более высокое и благородное искусство будет являть собою роман, чем больше он изображает внутреннюю и чем меньше внешнюю

жизнь; и это соотношение, как характерный признак, будет сопровождать роман на всех его ступенях от Тристрама Шенди вплоть до самых грубых и богатых событиями рыцарских и разбойничьих романов. В Тристраме Шенди совсем уже нет никакого действия; но как мало его в Новой Элоизе и в Вильгельме Мейстере; относительно немного его даже в Дон Кихоте, где притом действие незначительное, сводящееся к шутке; а эти четыре романа венец всего жанра (Parerga II, параграф 228)». «Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften» — собрание малых философских работ Шопенгауэра в двух томах, впервые изданное в 1851 г. См. с. 218; это место из книги Грифцова также выписано во втором бахтинском конспекте книги, охватившем лишь ее первую треть.

Мнение Грифцова... — Грифцов, 19–20 и 76–80.

С. 270. *...отлично раскрывает Лукач (о том же у Шкловского).* — Лукач в ст. в «Литературном критике», 1937, № 7, с. 51–53; *у Шкловского* — вероятно, в кн.: *Виктор Шкловский*. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Издво «Федерация», 1928.

С. 272. *Ватерлоо у Байрона («Чайльд Гарольд»).* — III, строфы 17–35.

Ватерлоо Стендаля... — «Пармская обитель», гл. 3.

Наконец, Теккерей. — «Ярмарка тщеславия», гл. 30–32.

С. 276. *Идиллическое время...* — Ср. гл. «Идиллический хронотоп» в *Хрон.*, с. 472–482.

Лукач прекрасно показал... <...> анализы образов Доротеи, Клариссы, героинь Вальтер Скотта. — В ст. в «Литературном критике», 1937, № 7, с. 65–80; анализы женских образов Гете и Вальтера Скотта — Доротеи в поэме «Герман и Доротея», Клерхен в «Эгмонте» и крестьянской девушки Дженни Динс в «Эдинбургской темнице».

С. 278. *...критика примитивного и реакционного понятия вчувствования.* — Философскую критику этого понятия, но совсем в другом тоне и с другими эпитетами, М. М. Б. дал более десяти лет назад в *АГ*, см. *т. 1*, 137–160.

Историческая инверсия. — См.: *Хрон.*, с. 399–404.

С. 280. *Человек плывет по морю на корабле.* — Сжато излагается последовательный ряд событий в «Одиссее» (песнь V, 269–281, и далее, VI, 85 — близ морского берега появляется царевна Навсикая с подругами и рабынями).

С. 289. *Сошлемся на соответствующую главу работы Кассирера...* — Ссылка будет перенесена в написанные в 1973 г. «Заключительные замечания» к оформленной тогда работе о хронотопе: см. с. 497.

С. 293. *Одна из вершин видения исторического времени в мировой литературе была достигнута Гёте.* — Нижеследующий фрагмент о времени и пространстве у Гёте — единственный текст о Гёте (за исключением проспекта книги «Роман воспитания», а также двух позднейших писем И. И. Канаеву, см. ниже), сохранившийся в наследии М. М. Б. Тема Гёте «во всем своем объеме» должна быть развернута в дальнейших частях книги, к которым текст несколько раз отсылает читателя.

С. 294. *После своего посещения Венеции он восклицает <...> (стр. 883).* — Судя по переводам и пересказам из Гёте, М. М. Б. пользовался немецким изданием, установить которое не удается; ссылки на страницы одного и того же тома в этом издании говорят о том, что автобиографические произведения Гёте в нем расположены в следующем порядке: «Поэзия и правда» («Из моей жизни. Поэзия и правда» — «Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit», в 4 частях и 20 книгах; первые 3 части вышли в 1811–1813 гг., 4-я была закончена в 1831 г. и опубликована Эккерманом после смерти Гёте в 1833 г.); «Итальянское путешествие» («Italienische Reise», составленное автором на основании писем и дневниковых записей во время путешествия в Италию с начала сентября 1786 г. до конца апреля 1788 г. и опубликованное в 3 частях под этим названием в 1829 г.); «Анналы», летопись жизни и творчества, вышедшая в 1830 г. Все места, которые М. М. Б. переводит прямо с листа или пересказывает, указываются по известным немецким изданиям: *Goethe.* Werke. Hamburger Ausgabe / Hrsg. von Erich Trunz. 14 Bde. Hamburg: Wegner, 1948–1960 — и: *Artemis-Gedenkausgabe* (*J. W. Goethe.* Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche / Hrsg. von Ernst Beutler. 24 Bde und 3 Ergänzungsbde. Zürich: Artemis-Verlag, 1948–1971). В некоторых случаях немецкие оригиналы к переводам М. М. Б. приводятся по этим изданиям; также в некоторых случаях даны фрагменты других переводов по-русски.

...смертельного врага пустых словесных оболочек (пустой словесной шелухи, “Wortschällen”)... — См. *Goethe-Werke*, XI, 64. Ср. в пер. Наталии Ман: «...меня, заклятого врага пустых слов и звуков» (*Гёте-10*, т. 9, с. 38).

В первый вечер своего сближения с Шиллером... — Об этом вечере в 1794 г. и о рисунке-наброске «символического растения» («eine symbolische Pflanze» у Гёте) он рассказывал в очерке, опубликованном в 1817 г. под названием «Счастливое событие» («Glückliches Ereignis»); в «Анналах» очерку было дано заглавие «Первое знакомство с Шиллером». Под первым названием очерк трижды переведен по-русски: В. О. Лихтенштадтом в 1920 г., И. И. Канаевым в 1957 г. (в кн.: *Гёте*. Избранные сочинения по естествознанию. Л.; М., 1957. С. 95–99) и Наталией Ман (в 10-томном Собрании сочинений, т. 9. М., 1980. С. 431–435). О дорогом для Гёте представлении любого опыта «в зримой форме», о чем говорит здесь М. М. Б., очерк рассказывает, излагая спор с Шиллером: на его возражение, что «это не опыт, а идея», Гёте отвечает, что приятно слышать, «что я имею идеи, не зная этого, и даже вижу их глазами» (пер. И. И. Канаева). О глубоком доверии Гёте «к мыслящему глазу и видящей мысли и недоверии к окольным путям абстрактного мышления» М. М. Б. 11 октября 1962 г. писал И. И. Канаеву (см. в наст. томе, с. 710).

С. 295. *В «Поэзии и правде» он сообщает нам об «удивительном вспомогательном средстве»...* — «Рвение и спешка заставили меня прибегнуть к несколько странному вспомогательному средству...» (кн. 19, пер. Наталии Ман: *Гёте-10*, т. 3, с. 630).

Простая пространственная смежность (nebeneinander) явлений была Гёте глубоко чужда... — Из одностраничной заметки Гёте, печатающейся в его изданиях в разделе «Автобиографические подробности» («Autobiographische Einzelheiten»). Фразы «развивающий развертывающий метод» и «сопоставляющий упорядочивающий» (в буквальном переводе В. В. Ляпунова) в этом противопоставлении пишутся у Гёте без запятых. «Филиация» здесь в значении развития по преемственности (сыновей от отца). Этим гётевым противопоставлением методов «филиации» и сопоставления-взаимодействия как основой крупной художественной типологии М. М. Б. уже пользовался ранее в *ПТД*. Эту особенность художественного зрения Гёте, органически тяготевшего к «становящемуся ряду», он описывал там в противопоставлении Достоевскому, основной категорией которого было, напротив, «не становление, а с о с у щ е с т в о в а н и е и в з а и м о д е й с т в и е» (*т. 2*, 36–37; *т. 6*, 36) и который по этому признаку сближался для М. М. Б. с «вертикальным хронотопом» Данте (см. далее *Хрон.*). Типологически в бахтинской картине всемирной литературы паре Рабле и Гёте (как двум

главным героям книги о романе воспитания) противопоставлена пара Данте и Достоевский. — Ср. также в комментируемом тексте выше характеристику «романа социальной смежности (Nebeneinander)» как термина, введенного К. Гуцковым в середине XIX века (с. 256).

С. 297. *...для «великого гения» Гёте <...> «узкий филистер» Гёте...* — Из статьи Ф. Энгельса «Немецкий социализм в стихах и прозе», 1847: «Так, Гёте то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирающий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер» (К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Т. 1. М., 1957. С. 508).

С. 298. *…автобиографические методы Гёте входят в нашу специальную тему.* — Ср. в проспекте книги «Роман воспитания…»: «В изображении эпохи, литературных деятелей того времени, наконец, участников его жизни Гёте сочетает точку зрения того времени (изображаемого, вспоминаемого времени) с точкой зрения, современной его творческой работе над автобиографией. Задача Гёте не только показать мир своего прошлого (и участников своей прошлой жизни) в свете настоящего зрелого осознания и понимания, обогащенного временной перспективой, но и показать свое прошлое сознание и понимание этого мира — детское, юношеское, молодое и зрелое. Это прошлое сознание такой же предмет изображения, как и объективный мир прошлого. Оба эти сознания, разделенные десятилетиями, глядящие на один и тот же мир, не расчленены грубо и не отделены от объективного предмета изображения: они оживляют этот предмет, вносят в него своеобразную динамику, временное движение, окрашивают мир живой, становящейся человечностью — детскостью, юностью, зрелостью, притом без всякого ущерба для объективности изображения самого мира. Напротив, наличие двух аспектов заставляет рельефнее выступить объективность изображаемой действительности. Субъективность, проникающая изображаемый мир, не бескровная идеалистическая субъективность таких романтиков, как Новалис, а конкретная, наполненная живою кровью, растущая, зреющая, стареющая человечность. Исключительное мастерство Гёте в работе этим автобиографическим методом» (с. 210).

С. 299. *…дается зрительно-наглядный образ соотношения времен.* — В письме из Вероны от 17 сентября 1786 г. «Чертеж», описанный М. М. Б. («Vergleichungskreis der italienischen und deutschen Uhr…») см.: *Goethe-Werke*, Bd. XI, S. 49.

...знаменитое описание римского карнавала. — Очерк Гёте «Das Römische Karneval» был впервые опубликован отдельной книгой в 1789 г., в полное издание «Italienische Reise» вошел в 1829 г.

С. 302. *Фридрих Гмелин <...> иллюстрировать роскошное издание «Энеиды» Виргилия Аннибала Каро.* — Wilhelm Friedrich Gmelin (1760–1820) — немецкий гравер на меди. Annibale Caro (1507–1566) — итальянский поэт, его стихотворный перевод «Энеиды» был впервые опубликован в 1581 г. См.: *Goethe-Artemis*, Bd. XI, S. 919–920. Имя Caro названо на с. 920.

С. 303. *...прежде всего в страсбургский период...* — В Страсбургском университете Гёте учился с апреля 1770 до начала августа 1771 г. В Страсбурге он познакомился и сблизился с Гердером.

С. 304. *...в ранний веймарский период...* — С 1775 г. (первое посещение

...в «Годах странствований Вильгельма Мейстера»... — «Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden»; первая редакция романа писалась с 1807 по 1821 г. и вышла в 1821 г.; вторая редакция (переработанная и расширенная) писалась с конца июня 1825 г. до конца января 1829 г. и вышла весной 1829 г.

...II части «Фауста»). — Систематическая работа над ней — с февраля 1825 г. до июля 1831 г.; завершена 22 июля 1831 г.; в середине августа текст был запечатан для публикации после смерти и вышел в 1832 г. «Фауст. Часть первая трагедии» вышла весной 1808 г.

С. 306. *...горной карте Европы, составленной Соррио.* — «Генеральная горная и водная карта Европы», опубликованная в Вене в 1816 г. австрийским генералом Андреасом Соррио (Andreas Freiherr von Sorriot de L'Host, 1767–1831). Упоминается в «Анналах» за 1817 г. См.: *Goethe-Artemis*, Bd. XI, S. 286.

«Я только г л а з а м о и держу...» — 5 часть «Итальянского путешествия», «От Феррары до Рима», запись 27 октября. М. М. Б., как всюду, цитирует в собственном переводе, приближенном к оригиналу; ср. пер. Н. А. Холодковского: «Я только широко раскрываю глаза и хорошенько запоминаю предметы. Размышлять я бы не хотел вовсе, если бы это было возможно»: У Гёте: «Ich halte die Augen nur immer offen und drücke mir die Gegenstände recht ein. Urteilen möchte ich gar nicht, wenn es nur möglich wäre» (*Goethe-Werke*, XI, 122).

С. 309. *...(«Umgang» с искусством и архитектурой в Риме)...* — Здесь «Umgang» как «общение».

С. 310. *...в духе «Идей» Гердера...* — «Идеи к философии истории человечества» И.-Г. Гердера; четыре части вышли в свет соответственно в 1784, 1785, 1787 и 1791 гг., первые части создавались в тесном общении Гердера с Гете.

С. 311. *...отделяет его от механического материализма Гольбаха и других (см. его отзыв о «Системе природы» в <одиннадцатой> книге «Поэзии и правды»).* — «К философскому просвещению и совершенствованию мы не чувствовали ни влечения, ни склонности, в религиозных вопросах считали себя и без того просвещенными, и потому яростный спор французских философов с духовенством оставался для нас довольно безразличным. Запрещенные и приговоренные к сожжению книги, привлекавшие тогда всеобщее внимание, на нас не производили впечатления. Вспоминаю хотя бы «Systéme de la nature», в которую мы заглянули из любопытства. Нам было непонятно, как могла такая книга считаться опасной» (*Гёте-10*, т. 3, с. 413; пер. Наталии Ман).

С. 313. *...мир стал беднее и суше*. — Эти «обедняющие» мир результаты философской работы просветителей и «суженная концепция действительности» в их картине мира (между которой и творчеством Гёте делается при этом качественное различие) подчеркнуты в проспекте к книге «Роман воспитания...»: «Наконец, в романе воспитания до Гёте процесс становления героя приводит в результате не к обогащению, а к некоторому обеднению мира и человека. Многое в мире оказывается нереальным, иллюзорным, рассеивается как предрассудок, фантазия, вымысел; мир оказывается беднее, чем он казался прошлым эпохам и самому герою в юности. Рассеиваются и многие иллюзии героя о себе самом: он становится трезвее, суше и беднее. Такое обеднение мира и человека характерно для критического и абстрактного реализма просвещения. Реалистическое открытие новых сторон мира и человека неизбежно отстает еще от критического разоблачения опутывающих мир миражей, фантазии и лжи — наследия прошлых эпох» (с. 206). Ср. также в «К вопросам теории романа»: «Суженная концепция действительности (бытия, реальности) в XVIII веке. “Et voilà tout” как характерная тенденция мысли, уменьшающая, обедняющая реальность, оставляющая в ней гораздо меньше, чем было» (с. 560).

С. 316. *...у нас подобный культ был связан с «Бедной Лизой» Карамзина*. — См. в кн.: *В. Н. Топоров*. «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М., 1995.

С. 317. *Еще более характерен <...> замысел «Вильгельма Телля»*. — Место из «Анналов» М. М. Б. пересказывает. Перевод В. В. Ляпунова: «…в Вильгельме Телле я намеревался изобразить своего рода демос и поэтому представил его в образе колоссальной силы носильщика, который всю свою жизнь занимается переноской через горы сырых звериных шкур и других товаров» (*Goethe-Artemis*, Bd. XI, S. 742–743).

Местность Пюрмонта насыщена историческим временем — М. М. Б. дает резюме очерка Гёте в «Анналах» за 1801 г. — «Пребывание в Пюрмонте» («Aufenthalt in Pyrmont») с подробным изложением фабулы задуманного повествовательного произведения (без заглавия) о Пюрмонте. Первая фраза очерка: «К этому следует заметить, что именно там (в Пюрмонте) я задумал (konzipierte) очень многослойную работу» (*Goethe-Artemis*, Bd. XII, S. 627). Бад-Пюрмонт — город в северно-западной Германии, в княжестве Вальдек-Пюрмонт.

С. 321. *...цитирую по книге М. Н. Розанова...* — М. М. Б. опускает в цитате фразу: «Я образовал себе прелестное общество, недостойным которого я себя не считал, фантазия моя…». Та же выписка из письма Мальзербу, с тем же пропуском, приведена в опущенном в настоящей публикации конспекте книги М. Н. Розанова.

С. 328. *Все это заставляет нас по-иному расчленить не только данный ряд, но и всю проблему так называемого «романа воспитания»*. — С целью расчленить проблему немецкое литературоведение разработало специальную терминологию. Ср. общепринятое элементарное расчленение типов романа в немецком литературоведении: 1) *Entwicklungsroman* (*Entwicklung* — развитие, развертывание, становление) — роман развития, становления личности, самое широкое понятие; 2) *Bildungsroman* (*bilden* — образовать, создать в результате какого-либо процесса; придать чему-нибудь определенную форму, сформировать — и «образовать» в значении: развить способности приобщения к ценностям высокой культуры) — роман образования личности (особая разновидность Entwicklungsroman'а); в понимании *Bildung* (образование, образованность личности) большое значение имеет представление о цели и результате процесса образования как идеале; 3) *Erziehungsroman* (Erziehung — воспитание, обуче-

ние) — «педагогический роман». Менее частая разновидность Entwicklungsroman’а и Bildungsroman’а. Развитие, образование личности с педагогической точки зрения, в крайнем случае как пример осуществления педагогической теории, программы. Ср. «Киропедия» Ксенофонта Афинского, «Эмиль» Руссо. Ср. определение «романа развития личности» в кн.: *Melitta Gerhard*. Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes «Wilhelm Meisters». Halle a. d. Saale: N. Niemeyer, 1926. S. 1: «Под романами становления (Entwicklungsroman) здесь понимаются все повествовательные произведения, имеющие своим предметом проблему сложных отношений между индивидом и противостоящим ему миром, проблему его постепенного созревания и врастания в этот мир, независимо от исходного пункта и цели пути развития». М. Герхард разбирает в книге «Парцифаля» Вольфрама («роман становления на почве стихотворного эпоса»), «Симплициссимуса» («роман становления как рассказ приключений»), «Агатона» («психологический роман становления») и «Вильгельма Мейстера» (начало подлинного «бильдунгсромана»). Термин *Bildungsroman*, по Герхардт, уместен лишь в применении к «Мейстеру» Гёте и к романам послегётевской эпохи.

С. 335. *...тема «возвращенной молодости» (и в литературе и в общественном быту).* — Оговорка «у нас» побуждает предполагать здесь отсылку к повести М. М. Зощенко «Возвращенная молодость», 1933.

ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В РОМАНЕ

Очерки по исторической поэтике

Эта большая работа образовалась в результате возвращения автора к старому тексту, представлявшему собой вторую и большую половину обширного рукописного массива 1937–1939 гг., начиная с его с. 338 (см. выше «К роману воспитания» и комм.). Летом 1973 г. автор обработал, местами сократил, но и существенно дополнил этот текст, разбил его на главы, озаглавил их и весь новый текст и написал «Заключительные замечания». Эта работа была проделана для готовившейся тогда книги *ВЛЭ*, где текст и был впервые опубликован уже после смерти автора; это была последняя работа М. М. Б.

Заново здесь им были написаны несколько вступительных абзацев (начиная со второго абзаца: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений...», с упоминанием имен А. А. Ухтомского и Канта, с. 341–342; автор здесь определил исторические границы своих «очерков по исторической поэтике» — «начиная от так называемого “греческого романа” и кончая романом Рабле»), фрагмент о мотиве и хронотопе встречи (с. 353–355) и «Заключительные замечания», в которых были частично использованы описания основных хронотопов (встреча, большая дорога, замок, гостиная-салон, провинциальный городок и др.), а также некоторые небольшие фрагменты из соответствующих мест рукописного массива 1937–1939 гг. (ср. с. 281–291 и 489–494). Отдельные разночтения между старым и новым текстом отмечаются в примечаниях.

В *АБ* сохранились разрозненные листы с предварительными набросками к теме хронотопа, относящиеся к той же работе 1973 г. и представляющие собой в основном варианты к «Заключительным замечаниям»; в порядке приложения они печатаются после текста работы под редакторскими номерами (с <1> по <10>).

С. 341. *...на докладе А. А. Ухтомского о хронотопе в биологии...* — Тезисы доклада опубликованы в кн.: *А. Ухтомский.*

Доминанта души. Рыбинск, 2000. С. 77–80. Доклад состоялся в Биологическом институте Ленинградского университета, располагавшемся с начала 20-х гг. во дворце герцогов Лейхтенбергских в Старом Петергофе, и в публикации датирован осенью 1925 г. «Мы живем в хронотопе» — этот тезис доклада Ухтомского преобразован в эстетическую теорию хронотопа М. М. Б. Некоторые положения доклада сам автор его назвал «философскими беснованиями, логически, впрочем, вполне правомерными» («Если существуют скорости > скорости света и абсолютно твердые тела, я могу догнать уходящее прошедшее и увидеть предстоящее. Где-то сейчас еще существуют прошлые события, только все удаляясь от нас. И где-то существуют уже будущие события, приближаясь к нам»). Пребывание летом 1925 г. М. М. Б. в Петергофе зафиксировано на нескольких фотографиях (см.: *М. М. Бахтин*. Беседы с В. Д. Дувакиным. М., 2002, вклейки между с. 224–225). Доклад Ухтомского он слушал вместе с друзьями — биологом И. И. Канаевым (о чем последний в 70-е годы рассказывал составителю настоящего комментария) и, по-видимому, Л. В. Пумпянским, жившим также тогда в Петергофе; пребывание там всей компании пародийно отражено в романе Константина Вагинова «Козлиная песнь», 1928 (*Конст. Вагинов*. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 55–65).

С. 417. *...скрытый хронотоп гоголевского «Носа» — «Петрушка».* — В рукописи 1937–1939 г. за этим следовала отсылка к «другому месту»: «Все эти проблемы мы рассматриваем в другом месте. Здесь же мы лишь частично их конкретизуем при анализе Рабле». См. на заключительных гоголевских страницах *Р-1940*: «Образы и стиль “Носа” связаны, конечно, со Стерном и со стернианской литературой; эти образы в те годы были ходячими. Но ведь в то же время как самый гротескный и стремящийся к самостоятельной жизни нос, так и темы носа, Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у “петушка” — Петрушки» (*т. 4/1*, 504).

С. 423. «*Гаргантюа и Пантагрюэль» цитируется в переводе В. А. Пяста.* — Примечание, соответствующее исходному тексту 30-х гг., вписано в 1973 г., после изданного уже *Р-1965*, где цитировался новый перевод Н. А. Любимова.

С. 448. *...и его последующую историческую продуктивность.* — В рукописи 30-х гг. продолжение: «Но к этому вопросу мы еще вернемся в дальнейшем».

С. 454. *...(преимущественно в «Мейстере»).* — В исходном тексте 1930-х также отсылка: «Ими мы займемся в свое время. Теперь же мы вплотную подошли к проблеме времени у Рабле».

С. 472. *Завершая наш анализ фольклорных основ раблезианского хронотопа <...> анализ которой мы даем в другой нашей работе.* — Весь заключительный абзац главы вписан в новую рукопись 1973 г.

С. 484. *...у Стерна и особенно у Гоголя...* — Усиление в тексте 1973 г.; в старом тексте просто — «у Стерна и у Гоголя».

С. 485. *...рассказы о шутах и дураках...* — В тексте 30-х гг. за этим в скобках: «(Narrenliteratur)».

Как мы уже сказали, источники Рабле мы подробно анализируем в специальной монографии о Рабле. — Примечание 1973 г., когда монография о Рабле (*ТФР*) уже всем известна. Глава «Раблезианский хронотоп» оформлена и озаглавлена также здесь, соответствующая же ей большая часть рукописи 1937-1939 г., очевидно, представляет собою первый набросок первой версии книги о Рабле 1940 г. (*Р-1940*).

С. 487. *...применимы слова Гегеля...* — Их М. М. Б. здесь приводит в собственном переводе. Гегелевский источник в оригинале: «Und nicht etwa aus Aristokratie und Liebe für das Vornehme, sondern der vollkommenen Freiheit des Willens und Hervorbringens wegen, welche sich in der Vorstellung der Fürstlichkeit realisiert findet» (*G. W. F. Hegel*. Saemtliche Werke. Jubilaeumsausgabe in 20 Baenden. Bd. XII. S. 262). Опубликованный русский перевод Б. Г. Столпнера: «И оно поступает так не из аристократизма и предпочтения знатных лиц, а в поисках полной свободы в желаниях и действиях, реализующейся в представлении о царственности» (*Г. В. Ф. Гегель*. Лекции по эстетике. Т. 1. СПб., 1999. С. 249).

...слова Гёте о крупных людях: — из разговоров Гёте с Фридрихом Римером (запись 29 декабря 1811 г.): «Grössere Menschen haben nur ein grösseres Volumen; Tugenden und Fehler haben sie mit den mindesten gemein, nur in grösserer Quantität. Das Verhältnis kann dasselbe sein» (*Goethe-Artemis*, Bd. XXII: Goethes Gespräche. Erster Teil, S. 651). Русский перевод цитаты в изданиях Гёте по-русски не обнаружен, и можно предположить, что М. М. Б. цитирует в собственном переводе, как он всюду цитирует Гёте в своих переводах в массиве «<К “Роману воспитания”>» (см. выше с. 294–319). Источник цитаты указан в немецком издании

переводов трудов Бахтина по теории романа: *Michail M. Bachtin*. Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1986. S. 550. Переводчик и автор примечаний — Michael Dewey.

С. 488–489. *Рабле в своем романе как бы раскрывает <...> географических и космологических открытий*. — Заключительный абзац главы вписан в 1973 г.

С. 496–497. *Сошлемся на соответствующую главу работы Кассирера («Философия символических форм»)...* — *Ernst Cassirer*. Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache. Kapitel III. Die Sprache in der Phase des anschaulichen Ausdrucks: II. Die Zeitvorstellung. Berlin: Bruno Cassirer, 1923. S. 166–180. В новом русском переводе С. А. Ромашко: *Эрнст Кассирер*. Философия символических форм. Т. 1. Язык. Гл. III. Язык в фазе созерцательного выражения. 2. Представление о времени. М.; СПб., 2002. С. 147–157. Ссылка, вместе с последующим фрагментом о Лессинге, перенесена из старого текста 30х гг.: см. с. 289.

С. 497. *Принцип хронотопичности <...> раскрыл Лессинг в своем «Лаокооне»*. — Дальнейшие три абзаца почти без изменения перенесены из текста 30-х гг.

С. 500. *...событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания...* — Термины были найдены еще в 1920-е годы: «рассказываемое событие жизни и действительное событие самого рассказывания сливаются в единое событие художественного произведения» (см.: *ФМ*, 172–173).

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ РОМАННОГО СЛОВА

Первый из двух докладов, прочитанных автором осенью 1940 и весной 1941 гг. в московском Институте мировой литературы. Об участии М. М. Б. в заседаниях учрежденной в Институте под руководством Л. И. Тимофеева группы теории литературы, в том числе о его выступлениях в апреле и мае 1941 г. на обсуждениях по докладам на темы «Род, вид и жанр» (доклад А. Н. Соколова — сохранилась стенограмма выступления М. М. Б.) и «Новелла как реалистический жанр» (доклад Н. Кравцова — стенограмма не сохранилась) см.: *Паньков, 10–18*. Из относящихся к сюжету кратковременных отношений М. М. Б. с ИМЛИ в *АБ* сохранилось приглашение ему от 28 октября 1940 г. на доклад Г. О. Винокура «Язык как предмет науки о литературе»; ряд посещений им заседаний в ИМЛИ отмечен в дневнике М. К. Юшковой-Залесской, жены Б. В. Залесского, близкого друга М. М. Б. Сохранился и текст объявления о его докладе:

«14 октября в 7–30 вечера в Институте мировой литературы имени А. М. Горького (Москворецкая ул., 11) состоится заседание группы по изучению теории литературы.

Повестка дня

М. М. Бахтин — Слово в романе (К вопросам стилистики романа).

Руководитель группы: проф. Л. И. Тимофеев»

(Архив РАН. Ф. 397. Оп. 2. Д. 14. Л. 23. Опубликовано Н. А. Паньковым: *ВЛ, 2007, № 3, 259*).

Таким образом, название доклада 1940 г. в точности повторяло название кустанайского *СВР*. Докладом М. М. Б. сохранял свою тему, но доклад не только нисколько не повторял несостоявшуюся в печати работу первой половины 30-х гг. — он представил во второй половине десятилетия иной поворот той же темы. «Смех и многоязычие подготовили романное слово нового времени» — заключительная, итоговая фраза в докладе (с. 551). Два сформулированных здесь опорных понятия в *СВР* не играли опорной роли:

о *смехе* там просто как о существенной категории не было речи, на месте же *многоязычия* (как взаимоосвещения разных языков) опорной категорией было внутриязыковое *разноречие* (см. об этом: *Паньков, 21–24*). Наконец, акцент в заключительной фразе доклада на *подготовке* романного слова нового времени, т. е. на его *предистории*, как на новом главном предмете внимания, в последующей истории настоящего текста скажется на уточнении его темы и самого названия. Текстологическая история доклада 1940 г. и его публикации окажется достаточно сложной.

Путь бахтинской теории романа в 1930-е годы на исходе их оказался пересечен отделившейся и отклонившейся от нее другой фундаментальной работой — книгой о Рабле. Тема Рабле в *СВР* была лишь затронута в одном абзаце, и подход к ней еще почти не соотносился с будущей раблезианской концепцией *Р-1940* (см. комм. к *СВР*, с. 63, 743). Но в рукописи «<К роману воспитания>», в части ее, много лет спустя оформленной в самостоятельную работу о хронотопе, эта будущая концепция в разделе о раблезианском хронотопе уже начинает складываться; очевидно, продолжала она оформляться и в книге о романе воспитания. По заключению исследовавшей творческую историю *Р-1940* И. Л. Поповой, непосредственная работа над текстом началась не ранее ноября 1938 г. (*т. 4/1*, 858), т. е. вскоре за рукописью «<К роману воспитания>» и за предполагаемым завершением исчезнувшей в недалеком будущем книги на эту тему. Ровно восемь лет спустя, 15 ноября 1946 г., во вступительном слове на защите своей диссертации о Рабле, М. М. Б. сочтет нужным специально сказать о зависимости своих занятий Рабле от своих занятий теорией романа:

> «Дело в том, что Рабле первоначально, когда я приступил к этой работе, не был для меня самоцелью. Я работаю в течение очень многих лет над теорией, историей романа. И вот здесь, в этой работе, я встретился с явлением, что большинство литературоведческих понятий и теоретически и исторически совершенно не адекватно роману. Роман никак не укладывается в прокрустово ложе и не только теоретического, но и исторического литературоведения. Я столкнулся с целым рядом форм, таких явлений мирового романа на античной стадии его развития, как “Гиппократов роман”, “Климентины” — это совершенно не изучено. Даже в больших монографиях о романе, специальных монографиях о романе можно не встретить даже названия таких произведений <...>
>
> Я упоминаю об этой форме романа. Это не случайно. Как раз наиболее второстепенные произведения, понятные с точки зрения тео-

ретических, исторических положений, освещаются очень подробно и детально, а эти произведения нет.

И вот в процессе моих работ над теорией и историей романа я пришел к такому выводу, который здесь в очень общей форме сформулировал. Литературоведение, и историческое и теоретическое, в основном ориентировалось на то, что я называю классической формой в литературе, то есть формой готового, завершенного бытия, между тем как в литературе, в особенности в неофициальной, малоизвестной, анонимной, народной, полународной литературе господствуют совершенно иные формы, именно формы, которые я уже назову гротескными формами. Такие формы, главная цель которых заключается в том, чтобы как-то уловить бытие в его становлении, неготовности, принципиальной незавершенности и незавершимости. Вот что пытаются уловить эти формы. Поэтому они противоречивы и двойственны. Они не укладываются в те каноны, которые сложились на основании изучения классической литературы и истории литературы. Они в основном ориентируются на классическую античность, куда не могут войти ни "Гиппократов роман", ни интересный для истории роман "Климентины". В частности, это замечательная форма, форма сатиры, которая одна способна объяснить целый ряд выдающихся явлений в истории романов последующих веков, совершенно неизученных» (*т. 4/1*, с. 1018–1019).

Завершителем этих тысячелетних традиций М. М. Б. называет затем Достоевского. Так сходятся в этом фрагменте вступительного слова на диссертационной защите бахтинская теория романа с двумя персональными героями всего его творчества — Достоевским и Рабле (подключается к этому комплексу и статья «Сатира» того же 1940 г.). Самый свой выход на тему Рабле автор объясняет здесь «блужданием» по описанной теоретической области: «И когда я по этой области блуждал, я натолкнулся на Рабле…» (*там же*, с. 1020).

В заключительном слове на той же защите автор вспомнил и свой доклад, прочитанный в том же году также в стенах ИМЛИ: «Я в этих стенах делал доклад по теории романа и отмечал, какую огромную силу имел смех в античности, в создании первого критического сократова сознания» (*там же*, 1062). Если теория романа привела его к Рабле, то и обратно Рабле приводил к новым акцентам в понимании романа — и, несомненно, к выдвижению смеха как опорной категории в его понимании.

История текста доклада 1940 г. изучена и описана Л. В. Дерюгиной. В *АБ* сохранился беловой автограф доклада (*БА*), видимо, по которому автор произносил его 14.10.1940. Рукопись

выполнена рукой М. М. Б. на 19-ти разрозненных двойных листах, вырванных из школьной тетради, простым карандашом, и все страницы пронумерованы автором (1–101); начиная со с. 77, видимо, под его диктовку, текст записан рукой Е. А. Бахтиной. Сохранились в Архиве РАН и тезисы к докладу автора, опубликованные: *Паньков, 68–70*. В фонде М. В. Юдиной в ОР РГБ хранится часть черновой рукописи текста (ф. 527, картон № 24, ед. хр. 26; на обложке школьной тетради надпись: «Бахтин Михаил Михайлович. Материалы докладов по проблемам языка и особенностей романа эпохи Возрождения и о жанре романа вообще. 1930-е годы»). Не сохранилась, к сожалению, стенограмма обсуждения в заседании ИМЛИ (стенограмма подобного обсуждения второго доклада в 1941 г. с заключительным словом автора сохранилась, см. с. 646). Также сохранилось несколько машинописей с правкой и дополнениями автора. К первой машинописи в *БА* отсылает надпись рукой неустановленного лица на обложке от школьной тетради, в которую были вложены листы рукописи: «Доклад прошу перепечатать в 3-х экземплярах. 1 экз. очень просил автор. Л. И. Тимофеев считает нужным это для него сделать. 21.10.40 г.». Надпись сделана через неделю после заседания, видимо, на предмет предполагавшегося издания в сборнике, о котором Тимофеев говорил на последнем заседании группы 26 мая 1941 г.: «У нас подготовлен сборник, который включил ряд работ, в прошлом году нами заслушанных»: *Паньков, 19*. Оба доклада М. М. Б., конечно, должны были в этот сорванный войною сборник войти; видимо, этот план был в то время вполне осуществим, и рок бахтинской литературной судьбы, как и в истории книги о романе воспитания, в очередной раз сработал здесь.

Текст печатается по *БА* с исправлениями отдельных мест по машинописям и печатным публикациям, начиная с изменения самого заглавия текста. Ряд дополнений и попутных соображений, позже вписанных автором на полях основной машинописи при ее перечитывании, введен в примечания к тексту под особым значком: *.

До первой частичной публикации текста дело дошло ровно спустя четверть века после его создания. В июне 1961 г. М. М. Б. передал машинопись работы посетившим его московским филологам, которые (В. В. Кожинов и С. Г. Бочаров) стали готовить первую публикацию. Она состоялась в журнале «Вопросы литературы», в № 8 за 1965, с. 84–90. К этому времени уже свершилось в 1963-м явление книги о Достоевском (*ППД*), и пу-

бликацией в *ВЛ* открывалась новая страница известности миру Бахтина-теоретика. Напечатана была в виде целой статьи лишь в существенно сокращенной редакции первая ее главка, методологически вступительная и построенная на разборе пушкинского «Онегина». Статья явилась под названием «Слово в романе», с примечанием от редакции, написанным В. В. Кожиновым и анонсировавшим очередную общую бахтинскую тему, тему речевых жанров, ожидавшую также опубликования: «Эта небольшая статья представляет собой фрагмент из книги о *жанрах речи*, над которой работает в настоящее время М. Бахтин. Книга посвящена исследованию тех специфических типов, или *жанров*, речи, которые складываются в различных условиях устного общения людей и в разных формах письменности, в том числе в разных формах художественной литературы» (*ВЛ*, 1965, № 8, с. 84). При публикации было срезано самое начало статьи, со всеми иноязычными ссылками в примечаниях на европейские теоретические работы, и для оформления начала статьи готовившие ее публикацию составили две неавторские фразы: «Своеобразие речи романа как особого литературного жанра изучено еще далеко не достаточно. Большинство работ, анализирующих язык и стиль романа, в той или иной степени отвлекаются…» и так далее по авторскому тексту. Исключены были также три последних абзаца первой главки статьи, с предварительными характеристиками двух больших факторов подготовки и создания романного слова — смеха и многоязычия. Но при этом готовившие публикацию ввели — и довольно удачно — в авторский текст два позднейших авторских дополнения на полях машинописи: «Как человек не укладывается до конца в свое реальное положение…» и до конца фразы (см. с. 517) — и: «Язык романа нельзя уложить в одной плоскости…» и т. д. (см. с. 519).

За пределами публикации оставалась большая и наиболее принципиальная для автора часть работы, и о ее публикации несколько лет спустя позаботился сам М. М. Б. В 1967 г. он подготовил в Саранске для сборника Ученых записок Мордовского госуниверситета «Русская и зарубежная литература» статью под новым названием — «Из предыстории романного слова», сославшись при этом на «Слово в романе» в «Вопросах литературы» за 1965 г., а также на раздел о типах прозаического слова в ППД в 1963-м. Новая статья с иным названием состояла из оставшейся за бортом в *ВЛ* большей части текста доклада 1940 г. (его второй и третьей глав, включая и исключенные три последних абзаца

первой главы); в качестве вступления к статье автором был написан новый текст, а исключенные три абзаца были дополнены и переписаны; переделано было и завершение текста и приписан отсутствовавший в докладе заключительный абзац. Статья напечатана: «Русская и зарубежная литература (Исследования, статьи, публикации)», Саранск, 1967. С. 3–24.

Третьим этапом разрозненной до того публикации текста стала статья в *ВЛЭ*: «Из предыстории романного слова» — *ВЛЭ*, с. 408–446. Текст был, наконец, воссоединен и впервые опубликован полностью, при этом вынужденная редактура 1965 г. была устранена целиком, ссылки на европейские работы полностью восстановлены, но в тексте остались введенные в *ВЛ* позднейшие дополнения из машинописи. Главное же — автор, готовя в 1973–1974 гг. свою книгу к печати (увы, по выходе оказавшуюся посмертной), утвердил общее название из саранского варианта — «Из предыстории романного слова». Из саранского варианта перешел в текст *ВЛЭ* и завершающий новый абзац, но другие авторские саранские изменения в тексте в редакцию *ВЛЭ* не перешли.

В настоящем издании воспроизводится текст белового автографа 1940 г. (*БА*), позднейшие дополнения автора на полях машинописи не сохраняются в тексте и даются отдельно под строкой курсивом как особые примечания со значком *. Сохраняется утвержденное автором при подготовке *ВЛЭ* общее название саранского варианта, написанное же автором в 1967 г. начало саранского варианта печатается отдельным текстом как «**Из предыстории романного слова (Саранск)**». Под тем же титулом печатается отдельно и написанный автором для саранского издания завершающий абзац статьи.

Тезисы автора к докладу 1940 г. также печатаются отдельно: **«<Слово в романе (К вопросам стилистики романа). Тезисы>»**.

Лаконичная и несовершенная публикация в *ВЛ* в августе 1965 г. стала событием, положившим начало международной известности М. М. Б.-теоретика: она была чрезвычайно быстро отмечена Юлией Кристевой в докладе «Бахтин, слово, диалог и роман» — и даже можно сказать, что это первое выступление в мировой бахтинистике она в немалой мере вызвала («Critique». 1967. Т. 23. № 239. P. 438–465): «Чуждый технической строгости, характерной для лингвистов, обладая вдохновенной, а временами и просто пророческой манерой письма, Бахтин ставит коренные для современной структурной нарратологии проблемы, что и

придает актуальность его текстам, к созданию которых он приступил около 40 лет тому назад» (см.: *Pro et contra*, т. I, с. 213, 215; пер. Г. К. Косикова).

С. 549. *Историк французского языка Фердинанд Брюно…* — Ср. ссылку на тот же тезис Ф. Брюно, и также в сопоставлении с «Письмами темных людей» и поэзией макароников, в *Р-1940*: *т. 4/1*, 488–490: «Рабле сравнил бы эту взаимоориентацию трех языков с “farce jouée à trois personnages”, а такие явления, как “Письма темных людей” и поэзию макароников, можно было бы сравнить с площадной перебранкой между тремя языками» (с. 490, то же: *т. 4/2*, 498–500). Совпадение текстов вокруг цитаты из Ф. Брюно в этом месте доклада 1940 г. с текстом *Р-1940* (микроучастки текстов здесь совпадают) говорит о единой творческой лаборатории, в которой пересекались и даже смешивались бахтинская теория романа с книгой его о Рабле.

К ВОПРОСАМ ТЕОРИИ РОМАНА

Проблема диалога, письма и автобиографии

Текст публикуется впервые. Черновая рукопись (*АБ*), записанная автором простым карандашом в пяти школьных тетрадях в линейку (дата их выпуска на обложке: Ленгорлит 23/II 1939 г.). Тетради пронумерованы автором: 1, 2, 3, 4, 5; на обложке первой тетради также карандашом сверху выписано заглавие: «К вопросам теории романа», внизу подзаголовок: «Проблема диалога, письма и автобиографии». Все 118 стр. в тетрадях плотно записаны сверху донизу, при этом на последней текст обрывается, так что надо предположить, что окончание не сохранилось. В настоящей публикации границы между тетрадями отмечаются.

В тексте присутствуют ссылки на «прошлый» и «сегодняшний» доклады автора: «Стилистические особенности нейтрализованного романного слова мы рассматривали в прошлом докладе. Сегодняшний посвящен освобожденному и раскрывшему свою самостоятельность и чуждость предмету, миру действительности, т. е. некоторым новым тематическим особенностям романного жанра» (с. 591). На последних страницах, начиная со с. 599 (фраза о том, что «В основе теории жанров должна лежать философия жанров») рукопись почти переходит в текст доклада «Роман, как литературный жанр», который будет прочитан 24 марта 1941, и, таким образом, можно ее рассматривать как непосредственно готовившую этот второй доклад и датировать рукопись началом (первыми месяцами) 1941 г. Формулирует автор и ведущие темы двух своих докладов: *стилистические* и *тематические* особенности романного жанра. Общее развитие мысли в рукописи и следует этому направлению — *от стилистического к тематическому.* На первых страницах продолжается и варьируется стилистический анализ пушкинского «Онегина», открыта же рукопись стилистической заявкой грандиозного размаха, к сожалению, не получившей развития в дальнейшем тексте — об «изображении непрерывного и прерывистого речевого потока от Горация до Джеймса Джойса». Постановкой вопроса о *слове в романе* была открыта в начале десятилетия бахтинская теория

романа 1930-х гг. и в настоящей рукописи эта изначальная тема остается одной из ведущих, но постепенно акцент переходит на вопросы о романном герое, образе человека в романе, и о современности как предмете романа, новой романной действительности. Соответственно на первый план выходит тема об эпосе и романе, которая станет центральной во втором докладе автора 1941 г.

Выдвижение этой темы вскрывает позицию автора как позицию полемическую. В публичном докладе эта позиция в основном останется скрытой и проявится главным образом в позитивных характеристиках художественной пропасти, отделяющей от эпопеи роман. Здесь, в докладе, автор вступит в косвенную полемику с гегелевской теорией романа (в ее марксистской редакции) как «буржуазной эпопеи», особенно с тем ее положением, что «роман должен стать для современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира». В предварительном черновом архивном тексте назван прямой оппонент в теоретической современности — Г. Лукач, так сказать, как «Гегель сегодня» (гегелевская теория романа и формулируется в его редакции); публикуемый текст — наиболее открытое и прямое возражение М. М. Б. как теоретика романа принципиальнейшему своему оппоненту. Судя по замечанию на первой странице рукописи о том, что определение романа «должно быть историко-систематическим. Таким по заданию, но не на деле было определение Лукача» (с. 557), — полемика прежде всего направлена на статью Лукача «Роман как буржуазная эпопея» в т. 9 «Литературной энциклопедии», М., 1935, где автор статьи заявил «теоретико-систематический характер» своей концепции, в отличие от преобладающих публицистических трактовок в «обширной лит-ре о Р.» (стлб. 797). О скрытых в докладе «Роман как литературный жанр» полемических реакциях на статью Лукача в т. 9 «Литературной энциклопедии» см. далее в комментарии к докладу-1941.

О «противостоянии двух философий романа — Бахтина и Лукача» (формула «противостояния» дана Витторио Страда: см. его ст. в Бахтинском сборнике V — М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 36) существует целая литература. Соотношению двух мыслителей в философском движении XX века посвятил специальную книгу Галин Тиханов: *Galin Tihanov*. The Master and the Slave. Lukacs, Bakhtin, and the Ideas of their Time. Oxford: Clarendon Press, 2000. Автор определяет книгу как «сравнительное исследование по истории идей»; при этом исходным пунктом

сравнения всюду является Лукач, Бахтин предстает в сравнении как бы отраженным, вторым его членом. Теориям романа того и другого посвящена глава 6 исследования: «Роман, эпос и новое время», с. 112–155. На с. 113–128 рассмотрено участие Лукача в дискуссии о романе в советской прессе и его работы 30-х гг. и отмечаются их «узость» и «предвзятость»: «Для Лукача роман — жанр без предшественников; своим генезисом он обязан капиталистической действительности и воплощает эту действительность в полной мере»; роман есть неполноценный (inferior) наследник эпоса (с. 127–128). Четыре работы о романе М. М. Б. 1935–1941 гг. рассмотрены в контексте русской традиции и споров 30-х годов.

В упомянутой работе В. Страда можно отметить точное наблюдение: изменениям в романной теории Лукача 1930-х гг. сопутствовало взаимосвязанное параллельное изменение — «отречение от Достоевского» (с. 36) — в то время как «Теория романа» молодого Лукача сама по себе была задумана как теоретическое введение к предполагавшейся главной книге о Достоевском (см. об этом статьи С. Земляного и Ю. Гусева — *ВЛ*, 2009, № 1, с. 9–54). Именем Достоевского «Теория романа» Лукача 1916 г. и завершалась: «Поэтому этот писатель, как и созданная им форма, выходит за пределы наших наблюдений: Достоевский не писал романов <…> Достоевский принадлежит новому миру. Стал ли он Гомером или Данте этого мира <…> — все это сможет показать лишь анализ формы его произведений» («Новое литературное обозрение». № 9. 1994. С. 78; пер. Г. Бергельсона).

Эту «Теорию романа», согласно устному свидетельству М. М. Б., слышанному комментатором настоящего текста, и предполагал (и даже начинал) переводить он с товарищем (по всей вероятности, с Л. В. Пумпянским; «мы», говорил М. М.) в 20-е гг. (в архивной записи Пумпянского от 6 ноября 1924 г. содержится подробное изложение книги Лукача: благодарим за это сведение Н. И. Николаева), — а на исходе десятилетия выполнил пожелание автора книги и в *ПТД* предпринял «анализ формы его произведений». Десятилетие же спустя автор книги о Достоевском будет внимательно следить за романной концепцией нового Лукача (статьями последнего в «Литературном критике»), собственную же романную концепцию скрыто, но решительно противопоставит лукачевской; в этом отношении для понимания теоретического противостояния двух философий двух теоретиков в 30-е годы

настоящий архивный текст М. М. Б. представляет особенный интерес.

Продолжается в настоящей черновой рукописи и исследование изобильной и также, можно сказать, черновой художественной лаборатории формирования будущего романа на античной и средневековой почве, «первофеноменов» романа на этой почве, как и уже заявлена здесь развернутая в докладе 24.03.41 идея романизации других жанров в эру романа: «В системе жанров античности не было романа, но его место было занято другими жанрами. Когда роман стал ведущим жанром, то изменилась соответственно и вся жанровая система (все жанры до известной степени романизовались и получили отношение к современности)».

Как свидетельство о направлениях и об этапах творческой работы автора на рубеже 1930–40-х годов публикуемая рукопись — документ синкретический. Если она предшествует и прямо готовит доклад о романе как литературном жанре, то она же насыщена и откликами на только что законченную книгу «Франсуа Рабле в истории реализма» (*Р-1940*; см. *т. 4/1*) и планирует дальнейшую работу над ней. Карандашная рукопись испещрена позднейшими пометами чернилами прямо в тексте и на полях, отсылающими к главам другой, завершенной рукописи автора, о Рабле, в некоторых же местах и прямо вписанными в основном тексте карандашом, как и прочий текст: «К концу четвертой главы» (с. 563), «К окончанию IV главы:» (с. 571) и пр. Пометы чернилами указывают на значение отмечаемого места рукописи для отдельных частей *Р-1940*, всего более для глав IV, VII, а также к I, II, VI и несколько помет «к заключению» (см. «Набросок заключения» — *т. 4/1*, 677–680).

С. 557. *...от Горация до Джеймса Джойса.* — Грандиозная перспектива, оставшаяся неразвернутой заявкой в виде этой единственной вступительной фразы публикуемого здесь впервые бахтинского текста. Интерес М. М. Б. к экспериментальной стилистике Джойса подтверждается упоминаниями этого имени в рукописи «<К “Роману воспитания”>» (с. 324) и в *Р.-1940* (*т. 4/1*, 441, 614), а также особенно — монологом о «фигуре Джеймса Джойса» и его «грандиозном произведении» («Улиссе») в саранских лекциях 1958–1959 гг. (!!!) в Мордовском университете, сохраненных в студенческой записи В. А. Мирской, где имя Джойса возникает в ходе изложения темы о средневековом кельтском

эпосе, с которым его «фигура» отдаленно генетически связана. «Страстный патриот и националист, необычайно одарен и оригинален <…> Уверен, что разлагающаяся европейская культура возродится под знаменем кельтов <…> Элементы декаданса у него есть, но этим нельзя от него отделаться. Ему нужно отдать должное <…> Его влияние огромно, определяюще» (*Лекции*, 42). Комментаторы саранского издания отмечают при этом (с. 138) утверждение переводчика Джойса и автора работы о «Бахтине, Джойсе, Люцифере», С. С. Хоружего, что не только «нигде пока не найдем основательного сопоставления бахтинского и джойсовского комизма», но «нет и ни единого упоминания Джойса в текстах Бахтина» (Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 17). Автор этого утверждения угадывал значение Джойса для М. М. Б. сквозь остававшиеся ему не известными бахтинские материалы, в которых имя Джойса, чего автор не знал, упоминается неоднократно и очень существенно. В том числе комментируемая заглавная фраза настоящего текста ставит это имя в бахтинское большое время и в первый ряд всемирной литературы. В более позднем очерке о Флобере (1944–1945) будет сказано, что в Флобере мы «найдем и элементы тех двух линий, на которых роман поднялся до своих вершин: линия Пруста и — в особенности — Джеймса Джойса и линия великого русского романа — Толстого и Достоевского» (*т. 5*, 134). Эта картина двух линий и двух вершин в романной теории М. М. Б. должна быть отмечена и может служить выразительным коррективом к заключениям относительно Пруста и Джойса в черновом тексте 1937–1939 гг. «<К “Роману воспитания”>» (с. 324), заключениям, на которых лежит, несомненно, историческая печать тех лет, когда они были написаны (хотя именно здесь содержится яркая, чисто бахтинская фраза: «Джойс доказал, что один пустой день действительно равен пустой вечности»).

...путь от архе до акме. — Категории-вехи в историко-систематическом подходе М. М. Б. к роману. Архе (греч. *archē*) — начало, исходная точка, первооснова, первопричина (бытия, развития). Акме (греч. *akmē*) — высшая точка, степень.

...у нас нет песен аэдов как и нет кантилен, это — гипотетические кирпичи. — См. далее, с. 591 и примеч.

Пульчинелла, Арлекин. — М. М. Б. опирается на исследования: *Albrecht Dieterich*. Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele. Leipzig: B. G. Teubner, 1897, и *Otto Driesen*. Der

Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem. Berlin: A. Duncker, 1904. Автор был знаком, конечно, и со статьей о книге Дитериха своего университетского учителя Ф. Зелинского: «Филологическое Обозрение». Журнал классической филологии и педагогики, 1897, т. XIII, кн. I, отдел II, с. 106–117. На основании наблюдения фресок в Помпеях Дитерих устанавливал античное происхождение традиционного персонажа итальянской commedia dell'arte; Зелинский его наблюдение далее развивал. Дризен писал о средневековом французском происхождении итальянского Арлекина. Обе работы использованы в *Р-1940* (*т. 4/1*, 351, 402, 495).

...роман о Демокрите («Гиппократов роман)... — О нем в *Р-1940*: «Это первый европейский роман в письмах, первый роман, имеющий своим героем и д е о л о г а (Демокрита) и, наконец, первый роман, разрабатывающий «маниакальную» тематику (безумие смеющегося Демокрита)» (*т. 4/1*, 365). Псевдоэпиграфические «Письма» Гиппократа включают восемь писем (письма 10–17), в которых рассказывается история встречи в Абдерах знаменитого врача Гиппократа с принимаемым за сумасшедшего философом Демокритом (Гиппократ приезжает в Абдеры по просьбе жителей города, решивших, что Демокрит сошел с ума, поскольку он все время смеется). Новое комментированное издание: Hippocrates, Pseudoepigraphic Writings / Ed. and Transl. with an Introduction by Wesley D. Smith. Leiden: E. J. Brill, 1990 (о письмах 10–17 на с. 20–29); также: *Thomas Rütten*. Demokrit, lachender Philosoph und sanguinischer Melancholiker. Leiden: E. J. Brill, 1992.

С. 558. *Произведения Лукиана мениппова периода...* — Период творчества Лукиана из Самосаты (II в. н. э.), когда он писал сатиры под влиянием произведений (не дошедших до нас) киника 3 в. до н. э. Мениппа из Гадары. В «Мениппе или Путешествии в подземное царство» и в «Икаромениппе» Менипп выступает главным героем, а также он участвует в 11 из 30 «Разговоров в царстве мертвых». См.: *Лукиан*. Сочинения. Т. I / Пер. членов Студенческого Общества классической филологии при Петроградском университете; Под ред. Ф. Зелинского, Б. Богаевского. М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1915. С. VII–LIXIV. Также: *Hirzel*. Zweiter Teil. S. 275–276, 310, 311, 316–326, 329 (Лукиан и Менипп); *Rudolf Helm*. Lucian und Menipp. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1906 (разбор 15 произведений Лукиана). О

Мениппе как персонаже произведений Лукиана см.: *Henri Piot*. Ménippe, un personnage de Lucien. Rennes: F. Simon, 1914.

Цикл легенд («роман») о семи мудрецах. — См.: *Hirzel*. Zweiter Teil, 133–137. Перевод М. Л. Гаспарова: «Пир семи мудрецов» Плутарха (*Плутарх*. Застольные беседы. Л.: Наука, 1990. С. 242–262).

Циклизация вокруг пиршественного стола. — Жанр прозаической литературы («сократический симпосион»), основание которому положили «Пир» Платона и «Пир» Ксенофонта Афинского. См.: *Hirzel*. Erstrer Teil, 151–159, 359–367; *Josef Martin*. Symposion. Die Geschichte einer literarischen Form. Paderborn: F. Schöningh, 1931.

Роман и диалог по Гирцелю. — См.: *Hirzel*. Zweiter Teil, 41: Если считать, что роман это «ничто иное, как ряд любовных приключений», то крайне трудно найти связь между романом и диалогом как художественными жанрами. «Если же видеть в нем зеркало духовной жизни определенного времени, <…> тогда становится понятно, насколько необходимы для такого изображения разговоры». Поэтому Шлейермахер заявил (в связи с «Люциндой» Фридриха Шлегеля), что разговоры — существенный элемент романа. А Шеллинг, имевший то же высокое понятие о задании романа, пришел к мысли развернуть ряд разговоров «о связи природы с миром духов» в диалогический роман; к сожалению, осуществление этого замысла не пошло дальше посмертно опубликованного фрагмента «Клара или О связи природы с миром духов». «Роман и диалог в понимании наших романтиков теснейшим образом взаимосвязаны. И тот, кто посмотрел бы их глазами на ряд сократических диалогов Платона, мог бы увидеть в них разрозненные фрагменты одного романа, героем которого является Сократ, а заданием — изображение афинского общества на исходе V века. С другой же стороны, можно было бы с тем же правом назвать романы вроде романа Петрония — сократическими диалогами своего времени» (пер. В. В. Ляпунова).

Аналогия между ролью диалога и ролью народной песни в литературе (Гирцель). — «Подобно тому как все виды искусства должны время от времени возвращаться к своему вечному источнику, природе, чтобы из нее черпать новую жизнь, так и литература нуждается в соприкосновении с живым народным языком, этим волшебным источником вечной молодости, куда она должна вновь и вновь окунаться, чтобы не застыть в мертвых формах. Так же точно и поступательное развитие греческой поэзии основывается на том, что в область ее вновь и вновь вовлекается свежий

род народной песни, и в этом случае, как и в других, история греческой поэзии подтверждает свое значение как образца, ибо она учит более энергично тому, что повторялось и в другие времена у других народов. Но этому положению народной песни в поэзии соответствует в истории прозы положение разговора-диалога, в котором (именно потому, что он импровизирован, минуя всякую искусственную подготовку) в наиболее чистой форме раскрывает себя язык народа» (пер. В. В. Ляпунова).

С. 560. *...периэгеза.* — Особый вид литературных произведений, выполняющих функции «гида», т. е. описание достопримечательностей, путеводитель (автор путеводителя назывался периэгетом). Единственное произведение под этим названием, сохранившееся целиком, — известное «Описание Эллады» («Periegesis Hellados») Павсания (II в. н. э.). Пер. в 1887–1889 гг. Г. А. Янчевецкого (более новый пер. С. П. Кондратьева, т. I–II, М.; Л., 1938–1940). О периэгезе вообще и о периэгезе Павсания см.: *H. Bischoff.* Perieget, II // Pauly's Real-Encyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft. Halbband 37. Stuttgart: Metzler, 1937. Sp. 726–728; *William Hutton.* Describing Greece. Landscape and Literature in the Periegesis of Pausanias. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Chapter 7 (подробный разбор вопроса о жанре).

С. 565. *У Горация раб во время сатурналий…* — «Сатиры» Горация, кн. II, 7. Раб Дав, пользуясь вольностями праздника сатурналий, обличает своего хозяина, рассуждая об истинной и ложной свободе (все люди — рабы, свободен только мудрец).

Многопланная конструкция мистерийной сцены… — Строение средневековой мистерийной сцены, с цитированием книги Отто Дризена об Арлекине, рассматривается в работе о Рабле (*т. 4/1*, 349–352; *т. 4/2*, 373–375). Подробное документированное описание см.: *Gustave Cohen.* Histoire de la mise en scène dans le théatre religieux français du Moyen Age. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris: H. Champion, 1926 (1-е изд. в 1906). Livre III (La mise en scène dans les mystères), chapitre II, p. 77–87 (La scène).

С. 566. *Только риторика, в меру своей лживости <... > От них освобождает трагедия, от них освобождает смех.* — Фрагмент текста будет использован в октябре 1943 г. для предполагавшейся подготовки, как можно предположить, статьи по материалам двух довоенных докладов о теории романа в московском ИМЛИ (*т. 5*, 63–70, 457–458).

К эпизоду с воскрешением Эпистемона. — См. *т. 4/1*, 389–394; *т. 4/2*, 408–413.

С. 567. *Laudatio…* — Laudatio (funebris) — хвалебная речь об умершем, надгробное слово. О древнем римском обычае надгробных речей см.: *Misch*, 131–133.

...описанный у Полибия. — См. Полибий, «Всеобщая история», кн. VI, 53–54 — описание похорон римских патрициев середины 2 в. до н. э. О культе предков у римлян: *Misch*, 128–131.

...увечняющего оформления власти… — Ср. франц. *éterniser*, нем. *verewigen*.

«Диалог, как самостоятельное литературное произведение, есть в строгом смысле исследование в форме разговора/беседы» (7). — Цитата: *Hirzel*, Erster Teil, 7.

С. 569. *...так сказать, «первофеномены» жанров.* — М. М. Б. в своей теории жанров использует термин Гёте — Urphänomen.

С. 570. *Книга «Гёте в России».* — См.: *В. Жирмунский*. Гёте в русской литературе. Л., ГИХЛ, 1937.

С. 572. *...правильно подчеркивает Рейх…* — *Reich*. Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Berlin: Weidmann, 1903. Двуязычный конспект книги Райха у М. М. Б. см.: *т. 4/1*, 767–784. Критический разбор (резко отрицательный) книги Райха — в кн.: *Б. В. Варнеке*. Новейшая литература о мимах. Критические заметки. Казань, 1907.

«ἄσβεστος γέλως», по выражению Гомера. — Смех богов в «Илиаде», I, 599, и «Одиссее», VIII, 326. В переводах: смех «несказанный» (Гнедич, Жуковский), точнее — «неугасный» (Вересаев).

С. 573. *…plexus solaris…* — медиц. термин: обрыв дыхания от удара в солнечное сплетение.

С. 574. *…«дыра года»…* — Вероятно, описка в автографе, и читать надо: «дыра ада», о чем см. в написанной тогда же книге М. М. Б. о Рабле: см. *т. 4/1*, 414; *т. 4/2*, 427–428.

С. 576. *Если народ на площади не смеется…* — Весь последующий абзац был опубликован отдельно в составе «Заметок» М. М. Б.; см. *ЛКС*, 513–514.

С. 578. *Всякая страсть, по Гёте, имеет в себе нечто гениальное…* — Возможно, имеется в виду эпизод из 9-й книги «Поэзии и правды»: «Это была страстная заключительная речь <…> Я увидел раскаяние и покаяние, доведенные до карикатуры, но так

как страсть подменяет собою гений, то поистине гениальные» (пер. Н. Ман; *Гёте-10*, т. 3, 321).

С. 579. *…сумерки богов.* — Нем. *Götterdämmerung*, гибель богов и всего мира, эквивалент понятия «ragnarök» в древнескандинавской мифологии; см. ст. «Рагнарёк» Е. М. Мелетинского в «Мифах народов мира» (М., 1992). «Götterdämmerung» — последняя часть «Кольца Нибелунгов» Р. Вагнера (не путать с «Götzendämmerung» Ф. Ницше — «Сумерки идолов, или как философствуют молотом»).

С. 582. *…как де Баше кляузников…* — «Гаргантюа и Пантагрюэль», кн. 4, гл. XII–XV; *т. 4/1*, 189–197; *т.4/2*, 216–222.

С. 584. *Это сделал Ренессанс <…>Николай Кузанский <…> перифраз ренессансного определения Бога и образ Николая Кузанского).* — Контекст упоминания имени Николая Кузанского отсылает, по-видимому, к основным теологически-космологическим положениям его философии: «В связи с этим, поскольку каждому, будь он на Земле, на Солнце или на другой звезде, всегда будет казаться, что он как бы в неподвижном центре, а все остальное движется, он обязательно будет каждый раз устанавливать себе разные полюса, одни — находясь на Солнце, другие — находясь на Земле, третьи — на Луне, на Марсе и так далее. Окажется, что машина мира будет как бы иметь повсюду центр и нигде окружность. Ибо ее окружность и центр есть Бог, который всюду и нигде» («Об ученом незнании», II, 162; *Николай Кузанский*. Сочинения в двух томах. М.: изд-во «Мысль», 1979. Т. 1. С. 134; пер. В. В. Бибихина). Эта перестройка образа Вселенной («машины мира»), с изменением ее центра, который мыслится относительным, была в философии Кузанского предпосылкой в скором времени переворота Коперника (в том же трактате Николая Кузанского: «Нам уже ясно, что наша Земля в действительности движется, хоть мы этого не замечаем…»: там же, с. 133). В *АБ* хранится конспект книги: *Ernst Cassirer*. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig: B. G. Teubner, 1927. Конспект выполнен рукой М. М. Б. в основном по-русски. Центральная часть конспекта — изложение «философии Николая Кузанского» (в скобках указываются страницы книги Кассирера). Описывается средневековая картина мира как основанная на идее мистической иерархии Псевдо-Дионисия Ареопагита и на аристотелевских началах средневековой физики. «Для этой картины мира характерна определенная ценностная акцентировка. Пространственным ступеням строго соот-

ветствуют ценностные ступени. Чем выше ступень элемента на космической лестнице, тем ближе он к неподвижному двигателю мира и тем совершеннее его природа. Эту картину мира разрушает философия Николая Кузанского <…> Если нет абсолютного верха и низа, то все моменты бытия одинаково приближаются к Богу. Отсюда и новые формы религиозности (29). Поскольку нет абсолютного центра — каждое бытие, каждая индивидуальность получает центр в себе самом. Отсюда оправдание индивидуальности (30). <…> И культурно-исторический космос одинаково отстоит от Бога (31–32). Образ портрета Rogier v. d. Weyden, использованный Кузанским в “De visione Dei”. Понимание символа: всеобщее дано в наиболее индивидуальном и конкретном. Гёте также видел сущность символа “in konkretlebendigen Offenbarung des Unerforschlichen” (32–33). Оправдание индивидуальной точки зрения, кругозора (33). Все кругозоры и все лица одинаково отстоят от Бога и отражают его в себе и себя отражают в нем (33–34)» (*АБ*).

С. 586. *...у Лукача, у Берковского <...>, Обломиевского*. — В серии статей Г. Лукача в журнале «Литературный критик» (1935, № 2 — «Проблемы теории романа», автореферат доклада с выступлениями по нему в этом и следующем номере журнала, цикле статей об историческом романе в 1937, № 7, 9, 12, 1938, № 3, 7, 8, 12), статей «Роман как буржуазная эпопея» в т. 9 «Литературной энциклопедии», 1935, и «Роман» в т. 49 БСЭ, 1941, в книге: *Г. Лукач*. К истории реализма. М.: Гослитиздат, 1939; в больших статьях *Н. Я. Берковского* «Эволюция и формы раннего реализма на Западе» в сб. «Ранний буржуазный реализм», Л., ГИХЛ, 1936, и «Реализм буржуазного общества и вопросы истории литературы» в «Западном сборнике», М.; Л.: изд. АН СССР, 1937; в ст. *Д. Д. Обломиевского* «Фильдинг» в том же сб. «Ранний буржуазный реализм».

...от народной маски (Maccus, Dossennus, Пульчинелла и т. п.). — Действующие лица — постоянные типы-маски в древнеримской ателлане: Maccus, Pappus, Bucco, Dossennus. В ст. М. Л. Гаспарова «Ателлана»: «Особенностью жанра А. было наличие четырех постоянных масок: молодой дурак Макк, старый дурак Папп, обжора и хвастун Буккон, хитрый шарлатан Доссенн» (КЛЭ. Т. 1. М., 1962. Стлб. 351). См: *Dieterich*, 84–87. Ф. Зелинский в статье о книге Дитериха (см. выше) возводит к имени главного героя ателланы (которую он называет «commedia dell’arte древней Италии»), Макка, самую этимологию «за-

гадочного слова “маска”» (Maccus = Mascus) («Филологическое Обозрение». 1897. Т. XIII. Кн. I. Отд. II. С. 109–110).

С. 587. *...вне сюжета (в tricae, в lazzi)*. — *Tricae* (лат.) в древнеримской ателлане, *lazzi* (итал.) в итальянской комедии масок. В той и другой, по Дитериху (S. 98), одно и то же. От *tricae* образован глагол *intricare*, к которому восходят «интриговать» и «интрига» (запутать в сети, поймать в ловушку, сбить с толку, привести в замешательство, впутать в скверное дело). О *lazzi* (проделках слуг-шутов) см.: *А. К. Дживелегов*. Итальянская народная комедия: Commedia dell’arte. 2е изд. М.: изд-во АН СССР, 1962. С. 166–168; *Claude Bourqui, Claudio Vinti*. Molière à l’école italienne. Le lazzo dans la création molièresque. Torino: L’Harmattan Italia, 2003.

...закономерная констелляция жанров (иерархическая). Констелляция (от лат. *constellatio*, созвездие) — астрономическая метафора, заимствованная из астрологии. Т. е. взаимное расположение (комбинация) жанров в системе жанров на данный момент.

С. 590. *...процесс, изображенный <...> Эрвином Роде...* — *Erwin Rohde*. Der griechische Roman und seine Vorläufer. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1876 (2е изд. — 1900, с приложением ст. Роде 1875 г. «Über griechische Novellendichtung und ihrem Zusammenhang mit dem Orient», 3е изд. — 1914, 4 — 1960, с предисловием Карла Кереньи). См. многочисленные отсылки М. М. Б. к этой книге в материалах настоящего тома. Книга Роде вызвала мгновенный русский отклик — обширную статью А. Н. Веселовского «Греческий роман» (ЖМНП, 1876, т. CLXXXVIII, ноябрь, с. 99–151; см.: *Веселовский, 1939*, 23–69, комм. с. 524–526).

С. 591. *...кантилены и песни аэдов <...> те кирпичи...* — Кантилены (*cantilènes*) — термин французских исследователей генезиса национального эпоса, французских «chansons de geste», сложению которых должны были предшествовать гипотетические «кантилены», лиро-эпические устные песни, слагавшиеся как непосредственный отклик на современные им события. Подробное изложение истории теории кантилен и ее критика были даны в труде Жозефа Бедье: *Joseph Bédier*. Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des Chansons de Geste. T. III. Paris: Champion, 1912. P. 200–288.

К вопросу о кантиленах М. М. Б. вернется в докладе «Роман, как литературный жанр»: «О том, каковы были эти первичные песни аэдов или кантилены, мы можем поэтому только гадать. И

у нас нет никаких оснований думать, что они были более похожи на поздние (известные нам) эпические песни, чем, например, на наш злободневный фельетон или на злободневные частушки». Позже, в лекциях для студентов в Саранске в 1958–1959 гг. он подробно остановится на «теории кантилен», возводя ее к труду Гастона Пари «Поэтическая история Карла Великого», 1865. «Кантилена — первоначальное ядро эпоса — короткая песенка, слагавшаяся в дружине до Карла Великого, очевидно, во времена Карла Мартелла. Кантилены музыкальны, мелодичны. Особенно много кантилен сложено в эпоху Карла Великого. Поскольку они возникли по горячим следам событий, они были историчны. Он <т. е. Г. Пари> считал, что старофранцузский эпос — подлинная поэтическая история. Позднее происходит процесс циклизации. Это, по мнению автора, было механическое слияние: нового поэта нет. Это вторая стадия. Третья: на основе слившихся кантилен — создание поэм. <…> Это было почти признанным истолкованием до 10-х гг. XX века». Пересмотр теории кантилен был дан в труде Ж. Бедье. Излагая теорию и ее критику, М. М. Б. повторяет его вопрос: «Бедье ставит вопрос: “Что мы знаем о кантиленах?” <И отвечает>: “Ничего”. Ни одной до нас не дошло. Нет никаких исторических документов, подтверждающих их существование. Теория построена на песке. Нет кантилен. Никакой непрерывной песенной традиции не было. Эпос родился в XI веке, в то время, когда до нас дошли древнейшие “шансон де жест”. Это и начало, и конец. Он родился только в особых условиях второй половины XI в. Раз нет кантилен, нет непрерывного творчества, нет никакой возможности признать, что творец <эпоса> — народ. Народ — всегда слушатель, он никогда не творец». Источниками chansons de geste, по Бедье, были исторические хроники, но главным образом «устные, аморфные сказания и легенды. Преимущественно они существовали при монастырях и церквах, откуда их и брали. Бедье прежде всего устанавливает факт огромного распространения в XI–XII вв. паломнических путешествий. На основании строго документальных фактов <он> доказывает, что это <была настоящая> эпидемия. Чуть не половина страны находилась в пути. Эти паломничества шли по определенным путям. Бедье изучает эти пути — основные артерии движения. Он документирует их. На эту сторону раньше не обращали внимания. Путь через аббатство Сен-Дени из Северной Франции — в Рим; из Северной Франции через перевал — в монастырь Якова Кампостельского (и сейчас он главный покровитель в Испании. Он пользовался огром-

ным влиянием во всех католических странах). Паломничество занимало очень большое место. Эти пути очень тщательно изучались, каждый этап великого паломнического пути. Паломники, осматривая святыни, слушали рассказы монахов, которые были заинтересованы в том, чтобы у них останавливалось как можно больше народа и жили как можно дольше. Народ узнавал историю из уст странников, а те — из уст монахов. Бедье указывает, что паломники — носители одного устного аморфного предания. Но вместе с ними шли жонглеры, которые здесь могли лучше всего подработать. По пути они на основе рассказов о реликвиях создавали свои песни. Бедье изучил реликвии, которые хранились на пути к Якову Кампостельскому. Эти реликвии на всем пути сохраняли легенды о Роланде, Турпине и связанных с событиями в Ронсевальском ущелье вещах. Все эти реликвии, рассеянные на пути, связаны с Каролингским циклом (существует около 40 песен, связанных с Карлом Великим и его пэрами). Бедье говорит, что «Песнь о паломничестве Карла Великого» родилась в монастыре Сен-Дени, где хранятся и палестинские реликвии. Какой-то жонглер облек их в стихотворную форму, так и возникло это произведение. Так складывались песни жонглеров по храмовым легендам». В саранских лекциях М. М. Б. (насколько они сохранились в студенческой записи) изложены критически обе теории, как Г. Пари, так и Ж. Бедье. «Для Бедье никакой точки зрения, пронесенной народом веками, не было, это точка зрения жонглера. Страница, открытая Бедье, — изучение паломничества. Гастон Пари менее всего интересовался эпохой создания “шансон де жест”. Последний этап освещает на основании строгих документальных фактов Ж. Бедье. Теория неверна. Сторона теории, что народ — пассивный слушатель, отсутствие кантилен, отвергнута самими учеными Франции. Сначала она подавила своей новизной, потом вызвала критическое отношение. Впервые у нас появилась статья А. А. Смирнова в 1910 г. <…> Сейчас кантилены обнаружены на старофранцузском языке. Их нашли в Исландии, острове старины. Эти песни полностью соответствуют дружинным кантиленам Гастона Пари. И в Германии — в “Песни о Гильдебранте и Гадубранте” (дошел отрывок без конца и начала в записи VIII в.) существовали древние песни, отшлифованные жонглерами. Итак, в этом отношении позднейшие работы подтверждают Гастона Пари» (*Лекции*, 62–65).

В русской науке теория кантилен произвела впечатление на А. Н. Веселовского и отразилась в его курсе 1881–1882 гг. «Очерки

истории эпоса»; см. «Памяти академика А. Н. Веселовского», Петроград, 1921, приложение (с отдельной пагинацией) — «Список трудов академика А. Н. Веселовского, 1859–1906», с. 21: «Первая форма эпоса лирико-эпическая кантилена, полная страстного изложения, под живым впечатлением события (таковы малоросс. думы и гимны Вед, гимны Св. Фарона и Ludwigslied). Эпическая кантилена с течением времени объэктивируется: рассказ становится спокойным, медленным, обстоятельным до мелочей. Это ретардация, присущая этому второму возрасту эпоса» См. также рецензию Веселовского на книги K. Nyrop'а и Pio Rajna — «Новые исследования о французском эпосе» (ЖМНП, 1885, ч. CCXXXVIII, апрель, с. 239–285): «Дело идет о чрезвычайно интересном вопросе, который, впрочем, трудно разрешить, оставаясь на почве одной какой-нибудь национальности. Я разумею вопрос о так называемых *кантиленах*, имея в виду специальное употребление этого слова исследователями французской эпопеи <…> Под кантиленой разумеют лирико-эпическую или эпическую песню, существование которой предполагают за большими особями поэм; другими словами, прежде эпоса chanson de geste существовал эпос раздельных кантилен, нечто отвечающее, стало быть, нашим былинам или южно-русским думам <…> На основании этой гипотезы эти народные эпопеи представились сводом отдельных песен или, если хотите, кантилен, вызванных различными моментами одной и той же эпической темы… <…> В сущности я удерживаю теорию кантилен, но не принимаю теории сводов».

Обсуждение теории кантилен в комментируемом тексте М. М. Б. орнаментировано, так сказать, двумя сравнениями — классическим схоластическим примером с курицей и яйцом и сравнением со строительными кирпичами в их соотношении с архитектурой строения. Уподобление элемента художественной конструкции архитектурному кирпичу войдет в теоретический арсенал М. М. Б. и будет использовано через много лет в «Ответе на вопрос редакции “Нового мира”»: «Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им. Впрочем, и кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают» (*т. 6*, 455, также 707, 714).

С. 593. *Значение этики, этологии и характерологии.* — Этология (лат. от греч. *ethologia*) в античности — изображение

определенного типа характера или нрава актером, мимом. Отсюда в значении: описание типов характера или нрава. См.: *Reich*. Der Mimus. 1 Bd. S. 390; *О. М. Фрейденберг*. Миф и литература древности. 2-е изд. М.: Восточная литература, 1998. С. 292–293.

С. 594. *...в «Киропедии» Ксенофонта*. — См. ниже примеч. к «Роману, как литературному жанру».

Роман Гераклида Понтика «Абарис». Утопический строй гиперборейцев. Стрела Аполлона. — Несохранившийся роман Гераклида Понтийского; о нем: *Hirzel*, Erster Teil, 321–331 (328–329 об «Абарисе»); *P. Boyancé*. Sur l'Abaris d'Héraclide de Pontique // Revue des Études Anciennes. T. XXXVI. 1934. P. 321–351. Абарис — мифический жрец Аполлона Гиперборейского, появившийся в Греции из страны Гипербореев со стрелой или на стреле, дарованной ему Аполлоном. Подробнее: *Erwin Rohde*. Psyche. 2 Auflage. Tübingen und Leipzig: Mohr, 1898. Bd. II. S. 90–93. О Гипербореях (Гиперборейцах): *Rohde*. 3 Auflage, 226–230 (утопический роман Гекатея Абдерского о Гипербореях); *А. Ф. Лосев*. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 402–423 («Аполлон и гипербореи»; 409–411 об Абарисе); *H. M. Werhann*. Hyperboreer — «Reallexikon für Antike und Christentum». Bd. XVI. Stuttgart: A. Hiersemann, 1994. Sp. 967–986.

Парсифаль. — Здесь это имя в контексте с «Абарисом» Гераклида Понтийского. Если представить героя и фабулу типологически, может вспомниться безгрешный рыцарь Парсифаль с чудодейственным копьем, утопический край и замок св. Грааля.

«Logistorici» Варрона. — Сборник Варрона, состоявший, предположительно, из 76 монографий в форме диалогов на различные темы из области философско-научного познания (дошли лишь фрагменты). См.: *Hirzel*, *Erster Teil*, 329–331 (образец для Logistorici — диалоги Гераклида Понтика); *H. Dahlmann*. M. Terentius Varro // Pauly's Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Supplementband VI (1935). Sp. 1261–1268 (итоги исследования сборника Варрона).

Обширная область «σπουδογέλοιον»... — Ее подробное описание, как и жанров сократического диалога и менипповой сатиры, а также действующих в них приемов синкризы и анакризы, будет дано в *ППД* (см. *т. 6*, 121–137). Греч. (*spoudogeloion*, *spoudaiogeloion*), спудогелойон — смешение воедино, сопряжение «серьезного», важного (*spoudaion*) и «смешного», комичного (*geloion*). В филологии употребляется как термин, обозначающий признак особого

рода античной литературы. Подробнее см.: «Spudogeloion» в энциклопедич. словаре «Der neue Pauly»; Lawrence Giangrande, The Use of SPOUDAIOGELOION in Greek and Roman Literature. The Hague: Mouton, 1972; *W. Rösler*. Michail Bachtin und die Karnevalskultur im antiken Griechenland // Quaderni Urbinati di Cultura Classica. Nuova Serie 23. № 2. 1986. P. 28–29. Следует отметить, что в классической филологии не раз выдвигался тезис: римский жанр сатиры (satura) восходит к разнообразным (не составляющим единый жанр) формам «серьёзно-смешного» в древнегреческой литературе. См, напр.: *Theodor Birt*. Zwei politische Satiren des alten Rom. Ein Beitrag zur Geschichte der Satire. Marburg: Elwert, 1888. S. 6–35; *J. Geffcken*. Studien zur griechischen Satire // Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 1911. Bd. 27. S. 393–411, 469–493.

...мимы Софрона... — О литературных мимах Софрона и их значении для формирования сократического диалога см.: *Hirzel, Erster Teil*, 23–26 (в мимах Софрона «форма прозаического разговора впервые в пределах литературы приобретает самостоятельное значение»), а также: *Reich*, 388–404 («мимический элемент у Платона»), 405–413 (критика свидетельств о платоновом подражании Софрону); ср. в конспекте книги Райха у М. М. Б. — *т. 4/1*, 775.

Роль меморабилий... — Меморабилии (лат. *memorabilia*, от memorabilis — достопамятный, достойный быть записанным) — записки о достопамятных событиях и людях. Греческое заглавие «Воспоминаний» Ксенофонта о Сократе переведено на лат. как *Memorabilia*; о них см.: *Hirzel, Erster Teil*, 141–146.

На место эпико-героических и мифологических threnoi (например, Пиндара) появляется прозаический надгробный энкомион, свободный от мифико-героического содержания (Исократ же). — См. *Misch*, 88: Исократ соотносит свой прозаический энкомион (греч. *enkomion* — похвальное слово; своим энкомионом в честь умершего кипрского царя Эвагора Исократ ввел его в практику как литературный жанр) с традиционным поэтическим оформлением плача над умершим — с треном (*thrēnos*, множ. число *thrēnoi*) — устная погребальная песнь, плач над умершим, исполнявшийся профессиональными певцами; под заглавием thrēnoi издавались особого рода стихотворения Симонида и Пиндара (сохранились скудные фрагменты). Исократ хотел показать на деле, что прозаическая речь способна перенять и эту функцию поэзии, известную из thrēnoi Пиндара; она должна стать — соответственно новому тогда биографическому интере-

су — самостоятельным прозаическим жанром, который — свободный от мифологического содержания — будет прославлять по всем правилам риторического искусства великих мужей современности.

С. 596. *...Лессинг; вместо описания вещи изображение процесса ее изготовления).* — Лессинг, «Лаокоон», гл. XVI–XVIII. См.: *Г. Э. Лессинг*. Лаокоон или о границах живописи и поэзии / Пер. Е. Н. Эдельсона, перераб. и дополн. под лит. ред. Я. Зунделовича. Новые стихотворные переводы Б. Ярхо. Под общей ред. М. А. Лифшица. Со вступит. ст. В. Р. Гриба. М.; Л.: Изогиз, 1933.

С. 598. *…Исократа, Николая из Дамаска.* — См.: *Misch*, 86–95 (Isokrates), 183–189 (Nikolaos aus Damaskus).

...блазон. — О блазоне см. *т. 4/1*, 447–450; *т. 4/2*, 456–460. Подробное специальное описание «народного блазона» см. в кн.: *Jean Vartier*. Le Blason populaire de France: Sobriquets, dictons, facéties. Paris: Maison neuve et Larose, 1992.

С. 599. *Гёте и Шиллер определяют время эпоса как «абсолютно-прошедшее»…* — См. комм. к докладу 1941 г. «Роман, как литературный жанр», с. 830–831.

С. 602. *…впервые ему уделяет главу Готтшед <...> в 4-м изд. «Kritische Dichtkunst» (1751).* — Johann Christoph Gottsched. Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig, 1730, 1737, 1742, 1751. 4-е изд. перепечатано: Versuch einer critischen Dichtkunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962. Der zweite Teil. Erster Abschnitt. V Hauptstück. Vor milesischen Fabeln, Ritterbüchern und Romanen. S. 505–528. О появлении главы о романе лишь в 4-м изд. труда Готтшеда М. М. Б. мог узнать из книги Рема, на которую ссылается в лабораторном тексте («К “Роману воспитения”»): «Когда Готтшед в 1730 г. впервые издал “Critische Dichtkunst”, он вообще не упомянул роман как самостоятельный жанр, и когда он затем в 1751 г. лишь в 4-м издании вставил главу о романе, он не сумел сказать ничего более того, что уже сказал Юэ в 1670 г. в своем (впоследствии очень распространенном в Германии) “Essay sur l’origine des Romans”: уравнение романа и любовной истории повторяется и у него; но роман должен не вредить добрым нравам» (*Rehm*, 69; пер. В. В. Ляпунова).

С. 603. *...«Грандисон II» Музеуса…* — См. примеч. к *СВР*, с. 756.

...первая пародия на авантюрный роман «Dit d'aventures»... — Небольшая поэма (176 стихов) второй половины XIII века, пародирующая фантастические приключения эпических героев. Первое критическое издание текста: *Philippe Ménard*. Le «Dit d'aventures» // Études de langue et de littérature du Moyen Age. Offerts à Félix Lecoy. Paris: H. Champion, 1973. P. 401–415. Изложение содержания поэмы — в периодическом издании «Histoire littéraire de la France», tome XXIII (1856), p. 501–503 (Reproduction facsimilée: 1895) и в «Grundriss der romanischen Philologie», Bd. II, 1. Abteilung. S. 881; herausgegeben von Gustav Grober. Strassburg: K. J. Trübner, 1902.

(«Экстравагантный пастушок» Сореля)... — Пародийный роман Шарля Сореля, 1627–1628, созданный под влиянием «Дон Кихота» Сервантеса.

РОМАН, КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

В настоящем томе впервые печатается по автографу, хранящемуся в *АБ*, подлинный текст второго доклада, прочитанного М. М. Б. в группе теории литературы Института мировой литературы 24 марта 1941 г. Впоследствии, в заключительном слове на защите диссертации в том же ИМЛИ 15 ноября 1946 г., диссертант вспоминал: «Я в этих стенах делал доклад по теории романа…» (*т. 4/1, 1062*); «в этих стенах» — т. е., видимо, этот второй доклад имел место в основном здании ИМЛИ, ул. Воровского 25а (здание Музея М. Горького; первый доклад 14.10.1940 происходил в другом помещении на Москворецкой ул. 11).

Вместе с основным текстом доклада в *АБ* и в Архиве РАН сохранились черновой и беловой варианты авторских тезисов к докладу, а также записанные стенографисткой материалы его обсуждения и заключительное слово автора (материалы подобного обсуждения первого доклада 14.10.1940 неизвестны); найденные Н. А. Паньковым в Архиве РАН, они опубликованы им: *Паньков*, 71–89); тезисы печатаются за текстом доклада, заключительное слово докладчика воспроизводится как приложение.

Первая публикация доклада была предпринята В. В. Кожиновым в виде статьи в *ВЛ*, 1970, № 1, с. 95–122, под предложенным инициатором публикации неавторским, но тогда же санкционированным автором, названием: «Эпос и роман (О методологии исследования романа)». Текст претерпел, санкционированные также автором, изменения на первой и на последней странице: был исключен вступительный и ведущий тезис автора о философии жанров как основе теории поэтических жанров, и началом статьи стал второй абзац текста, слегка отредактированный («Изучение романа как жанра отличается особыми трудностями» вместо «Теория романа, как жанра…» и т. д.), в заключительном же абзаце были сняты дежурные в условиях 1941 г. три последние предложения с завершающим апофеозом о вступлении романа и романного реализма «на новый социалистический этап своего становления».

Текст, таким образом, был обрезан по краям; вместе с дежурным апофеозом в своем заключении он лишился и его открывавшего весьма, конечно, существенного для автора заглавного тезиса о философии жанров как основе теории их (тезиса, специально подчеркнутого в заключительном слове автором). В новом подзаголовке статьи тема *философии* жанров была заменена специально-литературоведческой темой *методологии* их изучения. Кроме того, редактором-публикатором в тексте была проделана операция, повторенная затем при публикации другой работы М. М. Б., *СВР*, в 1972 и 1975 гг., в том же журнале *ВЛ* и затем в *ВЛЭ*: прямо в журнальный текст были внесены многочисленные позднейшие записи автора на полях и на обороте страниц автографа, с литературной их обработкой (с переводом из конспективных записей назывными предложениями в связную литературную форму); всего таких записей, более или менее произвольно внесенных в разных местах непосредственно в основной текст статьи — 22 (в их числе впоследствии приобретшие особенную известность — напр., о «Мертвых душах» Гоголя, не нашедшего «соответствующего раздвижения бинокля» — с. 630). Настоящая публикация, как и в случае *СВР*, сохраняет расслоенность текста источника (ср. комм. к *СВР*, с. 727); позднейшие записи-дополнения приводятся под строкой со значком *.

Повторная публикация в *ВЛЭ*, с. 447–483, была повторением журнального текста с тем же журнальным заглавием. Таким образом, оригинальный авторский текст с его исконным названием сейчас печатается впервые.

Исключение в этих первых публикациях заглавного тезиса автора о необходимости философии жанров как основы их литературоведческой теории стало, конечно, препятствием к пониманию эволюции бахтинской теории романа на протяжении 1930-х годов от «Слова в романе» в их начале до доклада 1941 г. Эволюцию эту и можно определить как движение от «вопросов стилистики романа» (таков был подзаголовок *СВР*) к его философии. Таково же было движение от первого до второго доклада в ИМЛИ в 1940–1941 гг., отмеченное в предварительном и подготовительном ко второму докладу лабораторном тексте «К вопросам теории романа»; здесь оно формулировалось как движение от стилистических к тематическим особенностям романа (с. 591). Здесь также был уже сформулирован и тезис о философии жанра: «В основе теории жанров должна лежать философия жанров. Ее нет» — этой мыслью в лабораторном тексте открыва-

лась заключительная его часть, прямо переходившая в текст будущего доклада. Непосредственно же за этим сильным тезисом следовало: «Неприемлемость гегелевской философии жанров» (с. 599) — и тот же порядок мыслей будет повторен в тексте доклада: «Гегелевская философия жанров удовлетворить нас не может…» (с. 608).

В докладе, таким образом, с первых строк уже названо имя главного принципиального теоретического и философского оппонента. В первой публикации и затем в *ВЛЭ* эта теоретическая и философская полемика исключением заглавного абзаца текста была в значительной степени смазана; в дальнейшем тексте доклада она звучит приглушенно. Полностью не вошла в доклад и прямая полемика с апологетом-истолкователем гегелевской теории романа в актуальной современности 30-х гг. — Г. Лукачем как автором статьи «Роман как буржуазная эпопея» в т. 9 «Литературной энциклопедии», М., 1935. Но в лабораторном тексте «К вопросам теории романа» присутствует эта прямая полемика (см. с. 584–585 и комм. с. 809). В истолковании Лукача гегелевский «р о м а н как современная б у р ж у а з н а я эпопея»[1] словно переводился в значительной мере на марксистский язык, чего М. М. Б. не мог ему приписать. Тем не менее удивительна резкость его возражений на гегелевскую теорию-философию романа, особенно в тексте лабораторном: «В этих вопросах он не был на высоте своего времени, не только не на высоте Гумбольдта, но даже не на высоте братьев Шлегелей» (с. 599).

В изложении гегелевской теории в докладе М. М. Б. основным полемическим пунктом стал пункт 4): «роман должен стать для современного мира тем, чем эпопея являлась для древнего мира…» (с. 614). Аналогом этому пункту в упрощенном энциклопедическом изложении Лукача были положения: Гегель «рассматривает Р. как тот лит-ный жанр, к-рый в буржуазный период соответствует эпосу», «к-рый для буржуазного общества играет

---

[1] *Гегель*. Сочинения. Т. XIV. М., 1958. С. 273; пер. П. С. Попова. Таков же более поздний перевод А. В. Михайлова (*Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Т. 3. М., 1971. С. 474); но тот же переводчик то же определение Гегеля («die moderne bürgerliche Epopöe») комментирует как «современную эпопею гражданской жизни», сообщая тут же, что сходное определение романа — «bürgerliche Epopöe» — «эпопея из гражданской, т. е. здесь, частной жизни» — еще до Гегеля (в 1780 г.) встречалось у Й. К. Веценя (см.: *Михайлов А. В.* Роман и стиль // *Михайлов, 1997*. С. 423).

ту же роль, что эпос для эпоса античного» и «может дать полную картину окружающего мира, картину своего времени, как прежде ее давал эпос» («Литературная энциклопедия». Т. 9. М., 1935. Стлб. 797–799). На эти положения энциклопедической статьи М. М. Б. возражал в «К проблемам теории романа»: «Лукач, следуя за Гегелем, трактует эпопею, как художественное отражение современной действительности, современного строя и миропорядка»; и далее: «не особенности изображенного строя отличают эпопею от романа (к чему сводится, в сущности, точка зрения Лукача»[2]; и наконец — переходя от Лукача к самому Гегелю — самая «характеристика гомеровской эпохи у Гегеля грешит наивным реализмом» (с. 585). Таким образом, возражение вызывает гегелевское (а за ним и лукачевское) различение эпоса и романа как бы *по материалу* отражаемой-выражаемой древней или же современной действительности, по существу, с *отождествлением* роли эпоса и романа по отношению к этим разным для них, но тоже, по существу, *современным* действительностям (отсюда и замечание о том, что взгляд на гомеровский мир у Гегеля «грешит наивным реализмом»). «Эпическую значительность роман с самого начала и принципиально отвергает (и не потому, что ее нет в буржуазной действительности — и гомеровскую действительность роман показал бы по-иному)» (с. 568).

В тексте «К проблемам теории романа» критическим фразам о Гегеле непосредственно предшествует ссылка на определение Гёте и Шиллером времени эпоса как «абсолютно прошедшего» (с. 599). Соответствующее место из статьи Гёте «Об эпической и драматической поэзии» («Über epische und dramatische Dichtung», 1797), в которой изложен итог их эпистолярного обсуждения

---

[2] Лукач 1930-х годов в СССР — не Лукач 1910-х гг., автор домарксистской «Теории романа» (1916), которую знал М. М. Б. и даже в начале 20-х гг., по собственному его воспоминанию, собирался переводить. Гомеровский эпос и новый роман — один из центральных сюжетов этой книги, и «точка зрения Лукача» там — несравненно более сложная, чем «точка зрения Лукача» 1935 г. О Гомере там сказано, что «он сумел найти ответ еще до того, как в процессе исторического развития духа прозвучал вопрос», формулировка же общей темы об эпопее и романе не столь противоположна будущей бахтинской: «Эпопея создает завершенную в себе жизненную тотальность, роман же стремится вскрыть и воссоздать потаенную тотальность жизни» (пер. Г. Бергельсона; «Новое литературное обозрение». № 9 (1994). С. 20, 34).

этой темы с Шиллером: «Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vortradt, als ein weiser man erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht...» (*Goethe.* Jubiläumsausgabe. Bd. 13. S. 151; «Что касается трактовки в целом, то рапсод, излагающий абсолютно прошедшее, представится нам мудрецом, в спокойной задумчивости обозревающим случившееся» — пер. Наталии Ман; *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 13 т.; Юбилейное издание. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1937. С. 409–411; см. также в пер. А. Г. Горнфельда и И. Г. Смидович в кн.: *Гете и Шиллер*. Переписка. Т. 1. М.; Л., 1937. С. 379–381) — выписано М. М. Б. в его конспекте книги Э. Гирта «Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung», S. 46–47 (*АБ*).

«Абсолютное прошедшее» Гёте-Шиллера присутствует и в докладе-1941 в качестве в то же время определения эпопеи и отрицательного определения романа. Таким образом, в системе аргументации М. М. Б. определение Гетё-Шиллера играет роль теоретического ориентира, противостоящего гегелевской теории романа. В концепции эпоса и романа М. М. Б. господствует, можно сказать, *абсолютный* масштаб различения. Роман утверждается как «совершенно иной объект изучения», «существо иной породы» в традиционной системе жанров, не имеющий своего «канона», «не просто жанр среди жанров» и как бы даже «антижанр» (*Аверинцев, 1996*, 149); при этом роман в описании его нового теоретика окружен артистическими характеристиками, строящими в виде теории, можно сказать, почти художественный образ романа как живого организма с телесными как бы свойствами — как пластичнейшего из жанров с незатвердевшим жанровым костяком.

По заключению С. С. Аверинцева, «Эпос и роман» — не просто заглавие одной из работ М. М. Б., «но одновременно формула постановки вопроса во всем его научном творчестве в целом» (*Аверинцев, 1996*, 153). В статье в лаконичнейшей форме был задан пересмотр проблемы жанров как историко-философской проблемы и вместе с нею самых оснований поэтики со времен Аристотеля. Месяц спустя после своего доклада о романе как жанре, 28 апреля 1941 г., М. М. Б. говорил на обсуждении доклада А. Н. Соколова «Род, вид и жанр» в той же теоретической группе ИМЛИ: «в области теории и рода, и жанра мы недалеко ушли от Аристотеля. В сущности говоря, мы никуда не ушли. Историческая точка зрения действительно существенной методологической разработки не нашла. Наш историзм в вопросах

жанра внес только массу сырого эклектически подобранного материала в ту основу, которую дал Аристотель. В ряде вопросов о жанре, если взять аналогию с естествознанием, мы находимся на линнеевской, на плиниевской стадии. Аристотель в области жанров — это Плиний в области биологии, даже не Линней. На этой плиниевско-линнеевской стадии мы находимся» (Архив РАН, ф. 397, оп. 1, д. 108, л. 95). О том же — что мы по-прежнему находимся в теории жанров на уровне Аристотеля — М. М. Б. говорил и в докладе о романе: «Все обстоит благополучно, пока дело не коснется романа» (с. 613). Вопрос о жанре противоречиво развернут в докладе. В одном из самых его эффектных тезисов жанры объявлены ведущими героями больших и существенных судеб литературы и языка, «а направления и школы — героями только второго и третьего порядка» (с. 612) — и в то же время «победоносный подъем романа» как «антижанра» означил разрушение традиционной системы жанров «и, что еще важнее, восходящую к античности концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории» (*Аверинцев, 1996*, 149).

Тот же исследователь, оценивая значение построений об эпосе и романе в научном творчестве М. М. Б., отмечал и «лакуну» в этих построениях: «Но какой это эпос — “первичный” или “вторичный”, гомеровский или вергилиевский? Судя по всему, первый и только первый». Характеристики эпоса у М. М. Б. С. С. Аверинцев признает как точные по отношению к Гомеру и уже неприложимые к «Энеиде». «Итак, в грандиозной исторической панораме друг другу противостоят лишь два полюса — традиционализм, еще не знающий рефлексии, и рефлексия, уже порвавшая с традиционализмом. Утрачено третье звено — долговечное равновесие рефлексии и традиционализма. Это никак не укор общему учителю целых поколений отечественных литературоведов. Ему для его целей, для первого приближения к реальности нужна была четкость дихотомической антитезы. Но мы не можем останавливаться на этом приближении» (с. 153–154). Надо сказать, что это критическое замечание послужило новому исследователю для одного из его крупнейших открытий — обоснования целого грандиозного этапа в периодизации европейской литературы, состояния, протянувшегося от IV в. до н. э. до конца XVIII в., до европейского реализма и окрещенного С. С. Аверинцевым рефлективным традиционализмом (там же, с. 150–151).

С. 609. *...он один органически приспособлен к новым формам немого восприятия, то есть к чтению.* — Ср. о процессах «онемения прозы», т. е., конечно, романа в первую очередь, в кн. В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка»: «...самое развитие несобственной прямой речи связано с переходом больших прозаических жанров на немой регистр. Только это онемение прозы сделало возможным ту многопланность и непередаваемую голосом сложность интонационных структур, которые столь характерны для новой литературы» (*МФЯ*, 154).

Изучение жанров (кроме романа) аналогично изучению мертвых языков; изучение же романа — изучению живых языков... — Этой лингвистической аналогии параллельно замечание в той же книге В. Н. Волошинова: «Первыми филологами и первыми лингвистами всегда и всюду были жрецы. История не знает ни одного исторического народа, священное писание которого или предание не было бы в той или иной степени иноязычным и непонятным профану. Разгадывать тайну священных слов и было задачей жрецов-филологов» (там же, с. 75). Та же аналогия в черновом тексте «К вопросам теории романа»: «Спешим пояснить во избежание недоразумения. Они еще живы и действенны как жанры, но жанрово-образующие силы в них замерли. Самая жанровая устойчивость их объясняется этой омертвелостью» (с. 602).

...книга Эрвина Роде... — М. М. Б. повторяет характеристику книги Э. Роде в своем первом докладе: для Роде «греческий роман — продукт разложения больших прямых жанров» и т. д. (с. 534), — а также в лабораторном тексте «К вопросам теории романа»: «разложение национального мифа и связанных с ним больших жанров, процесс, изображенный в отношении античности с такою изумительной ясностью и глубиной Эрвином Роде...» (с. 590). В статье о книге Роде, напечатанной в самый год ее появления (в 1876 г.), А. Н. Веселовский говорил о ней, как будто предсказывая будущую романную теорию М. М. Б.: «Из двух тем, обозначенных в заглавии его книги, “предшественники” романа обработаны подробнее и новее, чем самые романы. Автор не скрывает от нас, что такова была его цель, что он обратил более внимания на изложение причин, обусловивших появление романического рода, чем на характеристику его отдельных произведений. Вопрос генезиса представился ему более интересным, чем поэтические индивидуумы, настолько не характерные сами по себе, что они могут являться только как представители рода» (*Веселовский, 1939*, 23).

С. 614. *...эта мысль со всею четкостью была высказана Бланкенбургом и затем повторена Гегелем.* — См. примеч. к *СВР*, с. 128. Также в черновой рукописи «<К “Роману воспитания”>»: «Бланкенбург (1774) основывает свою теорию романа на Виландовом “Агатоне” и на романах Фильдинга. Хороший роман, роман для мыслящих голов, может стать для современности тем, чем для Греции была эпопея» (с. 244). Ср. в наст. томе ниже в письме М. М. Б. В. В. Кожинову от 1 апреля 1961 г.: «в понимании романа Бланкенбург — прямой предшественник Гегеля» (с. 668). А. В. Михайлов связывает с теорией Бланкенбурга, и далее, окончательно, Гегеля преодоление взгляда на роман как на риторический жанр: «Роман у Бланкенбурга становится у н и в е р с а л ь н ы м жанром, осознается как таковой <…> Сама действительность, находя свое полное выражение в антириторическом слове, “романизируется” <...> Противоположная риторической теории позиция окончательно была достигнута Гегелем, который сопоставлял современный роман не с риторически понятым эпосом <...>, а с эпосом древним, гомеровским, передающим, по словам Гегеля, “изначально-поэтическое состояние мира”» (*Михайлов*, *1997*, 422–423).

С. 622. *Эпический мир строится в зоне абсолютного далевого образа…* — М. М. Б. переносит в теорию словесности искусствоведческий термин, введенный А. Гильдебрандом для различения отдаленного созерцания предмета художником от наблюдения с близкого расстояния (*Гильдебранд А*. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Мусагет, 1914. С. 12, 79). С помощью этого термина (Fernbild) описывала позицию рассказчика в повествовании и Käte Friedemann в хорошо известной М. М. Б. книге «Die Rolle des Erzählers in der Epik», S. 24–25. Непосредственно с «абсолютно прошедшим» Гёте-Шиллера как масштабом для восприятия эпоса М. М. Б. связал гильдебрандовский термин в одном из пассажей рукописи «<К “Роману воспитания”>»: «Точка зрения Гёте — Шиллера на эпос как нечто абсолютно прошедшее. “Абсолютно прошедшее” — время эпического события, самый же рассказ автора (песня рапсода) лежит в настоящем (там, где лежит и действие драмы). Применение к литературе Гильдебрандовского термина — “далевой образ”. Массы изображаемого события даны и движутся в “далевом образе”. Фигура автора (рапсода) подвижна: она движется из настоящего рассказа к далевому образу и обратно» (с. 245). Категорией далевого образа М. М. Б. пользовался и в анализе «Двойника» Достоевского: «Рассказ Достоевского

всегда — рассказ без перспективы. Употребляя искусствоведческий термин, мы можем сказать, что у Достоевского нет “далевого образа” героя и события. Рассказчик находится в непосредственной близости к герою и к совершающемуся событию, и с этой максимально приближенной, бесперспективной точки зрения он и строит изображение их» (*т. 2*, 125; *т. 6*, 251).

С. 624. *Еврипид и романизация. См. Ив. Ив. Толстой.* —См.: *Толстой И. И.* Трагедия Еврипида «Елена» и начало греческого романа // УЗ ЛГУ. 20. Серия филол. наук. Вып. 1. 1939. С. 199–211.

С. 626. *...сократических диалогов, которые, перефразируя Фридриха Шлегеля, можно назвать «романами того времени»…* — Фридрих Шлегель здесь, в самом деле, перефразирован; у него, напротив: «Романы — сократовские диалоги нашего времени» (*Шлегель Фридрих.* Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. Т. I. С. 281). В ситуации обсуждения проблемы романа имя Шлегеля возникает у М. М. Б. в контрасте с именем Гегеля, который «в этих вопросах» не был «даже на высоте братьев Шлегелей» (с. 599). Несомненно, для М. М. Б. как теоретика романа Ф. Шлегель был одним из интереснейших мыслителей, и побудительное воздействие его изобильных высказываний о романе богато сказывается у М. М. Б.; состав параллельных мест на тему романа из того и другого автора собран Г. К. Косиковым, возводившим даже на основании этих сближений романную идею Бахтина к романтической эстетике; например, у Шлегеля: «Роман — это самая изначальная, самобытная, совершенная форма романтической поэзии, отличающаяся от древней, классической, где жанры строго разделены, именно этим смешением всех форм. Это совершенно романтическая, богато и искусно сплетенная композиция, где всевозможные стили многообразно сменяют друг друга; из этих различных стилей часто развиваются новые сочетания, часто встречается пародия…» (*Шлегель Ф.* Т. II. С. 100; см.: *Косиков Г. К.* К теории романа. (Роман средневековый и роман Нового времени) // *ДКХ*. 1993. № 1(2). С. 48). Самое понятие романтической поэзии этимологически связывалось у Ф. Шлегеля с романом как ведущим жанром современности. В «Письме о романе» «Шлегель отвергает роман как особый жанр и признает его только как всеобщий род поэзии. По универсальности охвата этот новый искомый роман неизменно сравнивается Шлегелем с эпосом: “абсолютный роман, подобно Гомеру, должен быть совокупностью всей культуры эпохи”»; «абсолютный

роман должен быть изображением эпохи, подобно классическому эпосу"» (*Попов Ю.* Философско-эстетические воззрения Ф. Шлегеля // *Шлегель Фридрих.* Эстетика. Философия. Критика. Т. I. С. 17–18).

С. 631. *«Киропедия» Ксенофонта* — «Киропедия» — от греч. *Kyrou paideia* (lat. *Cyropaedia*) — «Воспитание Кира», полуисторическое (повествовательное) произведение Ксенофонта Афинского (ок. 430 — ок. 354 до н. э.), одного из учеников Сократа, на примере жизни и деятельности Кира Великого, основателя древнеперсидской империи (правил в 558–530 гг. до н. э.), дающее идеальный образ военачальника и правителя. «Полуисторическое» — поскольку автор не просто вымышляет, но избирательно пользуется в своих целях наличными версиями истории Кира Великого. «Киропедия» легла в основу жанра, который, начиная со Средних веков, назывался «зерцалом» (от лат. *speculum principum*) изображения выдающегося человека как примера для подражания.

С. 639. *Народные маски — Маккус, Пульчинелла, Арлекин…* — См. примеч. к «К вопросам теории романа», с. 586–587.

С. 640. *…образ смеющегося Эпикура в так называемом «Гиппократовом романе»…* — По-видимому, обмолвка автора; надо: «смеющегося Демокрита»; также см. примеч. к «К вопросам теории романа», с. 557.

С. 642. *…в общеизвестной статье о романе в Литэнциклопедии античный роман упомянут только в придаточном предложении.* — Во второй статье о романе в 9 т. «Литературной энциклопедии», статье Г. Лукача, которую только и учитывает здесь М. М. Б., это действительно так. В первой статье Г. Поспелова тема античного романа затронута, но как тема именно, «по традиции, только "греческого романа"», хотя упомянут и роман Апулея, в котором отмечены «иные стилевые особенности» (стлб. 780). О том, что концепция романа как буржуазного эпоса Лукача не объясняет романа античного, говорил в том же 1935 г. против Лукача В. Ф. Переверзев, но ссылался также на те же «греческие романы»: «Это типичные романы. И в тесной связи с этой античной формой романа я могу представить позднейший европейский роман, хотя бы XVII—XVIII вв.» («Литературный критик». 1935. № 2. С. 230).

К заключительному слову М. М. Б., сохранившемуся в стенографической записи и здесь публикуемому как приложение.

Стоит отметить упорство, с каким автор настаивает, что ставит в докладе вопросы, относящиеся «не к теории жанра, а к философии жанра», а также признание М. М. Б., что Гомера он знает наизусть, и никакой роман не доставит ему такого наслаждения.

...оформление больших словесных масс — уже абзацев. — Ср. об абзацах в *МФЯ*: «Если бы мы глубже вникли в языковую сущность абзацев, то убедились бы, что они в некоторых существенных чертах аналогичны репликам диалога. Это — как бы о с л а б л е н н ы й и в о ш е д ш и й в н у т р ь м о н о л о г и ч е с к о г о в ы с к а з ы в а н и я д и а л о г» (*МФЯ*, 111).

Об участниках обсуждения, которым отвечает докладчик, см. в ст. Н. А. Панькова в *ВЛ*, 2007, № 3, с. 293–296.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ РОМАНА

Публикуется впервые. Сохранившаяся в *АБ* рукопись состоит из пяти страниц на больших отдельных листах бумаги плохого качества, с обеих страниц заполненных фиолетовыми чернилами. Текст сплошной, без авторских исправлений. Датировка его затруднительна; судя по некоторым косвенным признакам, он, вероятно, составлен уже после двух докладов 1940–1941 г. в ИМЛИ, поскольку пункты этих докладов упоминаются здесь походя, как нечто уже прежде высказанное («Меня менее всего интересует канон жанра (да его и нет у романа)», «Высшие власти как представители прошлого, “отцы”»). В то же время планируется обобщающая работа («Построение работы. Вступительная глава (постановка проблемы): время, слово, образ человека и пр. Затем по стадиям (начиная с античной)». В нескольких местах активно возобновляется тема Достоевского в связи с романной, эллинистической темой («Оживление философско-диалогического романа эллинистической эпохи у Достоевского) и в то же времени в связи с позицией его и Толстого как «позицией третьего», что предвещает тему «третьего» в металингвистических работах конца 50-начала 60-х гг. (см. *т. 5*, 323, 338–339). Можно предположить, что текст относится к осени 1943 г., когда возобновились хлопоты об издании сборников с материалами довоенных докладов М. М. Б. о романе в ИМЛИ; 12 сентября 1943 г. Л. И. Тимофеев отвечал на запрос М. М. Б. (в несохранившемся письме последнего): «1. Сборник наш до сих пор не пошел в печать (первый), а последующие — в связи с войной — и не осуществились вовсе. Однако, — есть надежда, что скоро первый сборник пойдет в печать, и мы приступим к подготовке второго сборника, в котором будут темы, которые должны Вас заинтересовать» (*АБ*; *т. 5*, 458). Это известие могло стать для автора предвоенных докладов побудительным мотивом для нового пересмотра романной и эпопейной темы, что отразилось в ряде текстов, относящихся к началу 40-х гг.; см. *т. 5*, 39–41, 42–44, 46 (тема вымышленного собственного имени героя в эпосе

и романе, ср. в нашем тексте: «Проблема сознательной фикции, имени. Начать с вымысла и м е н»), 48–49, 63–70, 72–79, 80–129, 138–140, 157–158; во всех этих текстах новое обращение к романной теме объединяется с новым обращением к Достоевскому, с поворотом темы в сторону эллинистических традиций, что вело в перспективе к будущей новой книге 1963 г.

Вероятно, в публикуемом тексте планируется обобщающая работа о романе, какая объединила бы остававшуюся неопубликованной сумму наработанного автором на протяжении 30-х годов; что такая сумма планировалась автором, говорит последний пункт в официальном списке научных работ М. М. Бахтина, представлявшемся им в 1945 г. для устройства на работу в Мордовский пединститут и затем в 1946 г. в ИМЛИ в связи с защитой диссертации; в обоих списках последним, 10-м пунктом, среди работ, существующим «в рукописи», значится:

«10. «Теория романа» (монографическое исследование, 30 печ. листов); отдельные главы были доложены в Институте Мировой Литературы им. Горького в 1940–1941 гг.».

В официальном списке ИМЛИ этот пункт датирован 1945 годом (*т. 5*, 382–383).

В материалах *АБ* ряд записей свидетельствует о таких обобщающих планах; такова запись в тетради, относящейся, видимо, к 1940–1941 гг., т. е. ко времени двух докладов в ИМЛИ: «Начать с терминологической проблемы. Возникновение романа. Роман и фольклор. Переход к роману Гёте и Пушкина (функции романа в истории литературы, функции романа в творчестве писателя). Стилистическая проблема романа. Характеристика основных разновидностей романного жанра» (*т. 5*, 416). Публикуемый текст, возможно, фиксирует несколько более поздний этап подобных же планов в начале тех же 40-х гг. Можно отметить здесь окончательную формулу «зоны контакта с незавершенной современностью» как «специфически романной зоны», какая будет повторена в обращенных к В. В. Кожинову материалах уже 1961 г. (с. 661–668).

С. 655. *Первую вступительную (теоретическую) лекцию по истории романа А. Н. Веселовский озаглавил в о п р о с о м: «Теория или история романа?»* — Лекция была прочитана А. Н. Веселовским 3 октября 1883 г.; см.: *Веселовский А. Н.* Теория поэтических родов в их историческом развитии. Ч. 3: Очерки истории романа, новеллы, народной книги и сказки. Лекции 1883/84 года / Сост. М. И. Кудряшов. СПб., 1884. Та же

вводная лекция параллельно была напечатана в другом литографированном издании, как введение к курсу лекций, прочитанному на Высших женских курсах: *Веселовский А. Н.* Введение к курсу истории романа. СПб.: Литография Курочкина, 1884. В дальнейшем лекция была напечатана в первом выпуске книги Веселовского «История романа и повести, Материалы и исследования» (1886), а также вошла в том советского времени, составленный к столетию автора В. М. Жирмунским: *Веселовский, 1939*, 3–22. Однако зафиксированный в публикуемом тексте номер одной из цитируемых страниц (12) не позволяет усомниться в том, что лекция цитируется по литографированному изданию курса, составленному М. И. Кудряшовым. Видно, кроме того, что М. М. Б. в своих размышлениях опирается на весь курс в целом (более не публиковавшийся!), а не только на вступительную лекцию к нему. Позднее, в 1961 г., отзываясь о машинописном варианте книги В. В. Кожинова «Происхождение романа», М. М. Б. упомянет Веселовского и его «литографированный курс по истории романа» среди не вполне удачных попыток предшествующего рассмотрения темы.

Ссылкой на Веселовского М. М. Б. подключается к авторитетнейшему предшественнику и входит в контакт с его учением о романе. Выразительно в этом отношении принятие его формулы в виде вопроса, остающегося «и для меня»: «теория или история романа?» также и для М. М. Б. Но отмечаются и отличия: «очень мало значения (меньше, чем Веселовский)» придается индивидуальным и поверхностным идеологическим и «направленческим» факторам — тезис, соотносящийся, по-видимому, с декларированным в докладе «Роман как литературный жанр»: «За поверхностной пестротой и шумихой литературного процесса не видят больших и существенных судеб литературы и языка, ведущими героями которых являются прежде всего жанры, а направления и школы — героями только второго и третьего порядка» (с. 612). На заре отечественной филологии нечто подобное говорил еще в 1876 г., намечая программу культурно-исторической школы, Н. С. Тихонравов: «Мы видим одних “представителей” литературы и не знаем, что движется и глухо волнуется под поверхностью “официальной литературы”. Внимание к “эпохам начатков, переходным эпохам народной жизни”» (*Тихонравов Н. С.* Задачи истории литературы и методы ее изучения). Тогда же и Веселовский в рамках собственной научной программы декларировал подобную смену акцента: «…к великому человеку сходятся <…>

все пути развития, от него расходятся все влияния, подобно тому, как в саду <…> все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу <…> Но современная наука позволила себе взглянуть в те массы, которые до сих пор стояли позади <…>, лишенные голоса; <…> центр тяжести был перенесен в народную жизнь» (*Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки // *ЖМНП*. 1870. Ч. 152. С. 3–4).

С. 656. *...организация авантюры («авентуры»).* — М. М. Б. возвращается к книге Б. А. Грифцова «Теория романа», 1927 г., конспект которой в 1937 г. был его приступом к темам романа воспитания и хронотопа. Различение терминов «авантюры» и «авентуры» на с. 59–60 у Грифцова фиксируется в конспекте М. М. Б.: «Авантюрный и авентурный (средневековый) <…> Роман “авентурный” строится на неожиданности происшествий. Новый же авантюрный роман (Дефо, Фильдинг) строится на энергическом характере…» (с. 220).

С. 657. *Легенды о пяти веках.* — Изложены у Гесиода в дидактической поэме «Труды и дни». См. *Роде Э.* О Гесиодовых пяти человеческих поколениях // *Гесиод.* Работы и дни. Земледельческая поэма / Пер. с древнегреческого В. В. Вересаева. М., 1927. С. 74–82. О пяти веках у Гесиода у М. М. Б. см. *т. 5*, 18; о «мифологической идее метаморфозы у Гесиода (как по “Трудам и дням”, так и по “Теогонии”» в работе о хронотопе (с. 369–370).

Высшие власти как представители прошлого, «отцы». — Конститутивный мотив эпопеи у М. М. Б.

С. 658. *«Ахилл знает себя оскорбленным в глазах других» (А. Н. Веселовский).* — Во вступительной лекции (с. 5; см. также: *Веселовский, 1939,* 6) Веселовский цитирует здесь работу Ф. Шпильгагена «Вклад в теорию и технику романа» (*Friedrich Spielhagen*. Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig, 1883. S. 135).

Современники эпического певца οἷοι νῦν εἰσι — М. М. Б. вспоминает гомеровскую эпическую формулу, начинающую гекзаметрическую строку, давая ее в сокращении — οἷοι νῦν βροτοί εἰσ — «таковы теперь смертные» («Илиада», в пер. Гнедича: 5, 304 — «два человека ныне живущих людей»; 12, 383 — «муж, нам современный»; 12, 449 и 20, 287 — «ныне живущие».

С. 659. *Эрдманнсдёрффер о «периоде греческой новеллы». Сферы личной жизни. Личное пространство...* — Книга

Бернгарда Эрдманнсдёрфера «Период новеллы в Греции» (*Erdmannsdörffer B.* Das Zeitalter der Novelle in Hellas. Berlin, 1870) упоминается в лекции Веселовского, в связи с изменениями, происшедшими в греческой поэзии в эпоху великих трагиков: «Между Эсхилом и Еврипидом прошла, в каких-нибудь два поколения, целая история <…> для Еврипида все дело во внутренней драме <…> мотив мифа является не более, как психологической задачей <…> это приучило искать поэтическое содержание за пределом древнего, условного предания <…> а эллинистические рассказчики открывали иного рода струю: поэзию личной жизни <…> То, что Эрдманнсдёрфер назвал, может быть, не совсем точно, “периодом греческой новеллы”, характеризует этот поворот мысли» (*Веселовский, 1939*, 9–10).

«Охотник» Диона Хризостома. — Речь греческого ритора и философа Диона Хризостома (т. е. Златоуста) (ок. 40 — ок. 112) «Эвбейская речь или Охотник», описывающая естественную жизнь бедных пастухов и охотников на острове Эвбея, с противопоставлением этой идиллии непонятному, развратному и жестокому городу.

<РОМАН>

Публикуется впервые. Записано синими чернилами и, большей частью, простым карандашом в школьной тетради, переданной (с оказией) В. В. Кожинову (*АБ*). Заметки вызваны чтением в марте 1961 г. машинописного текста книги Кожинова «Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк» (М.: Советский писатель, 1963). Автор книги сообщал о ее завершении в письме к М. М. Б. 23 февраля 1961 г.: «хотелось бы услышать Ваши замечания, — но, увы, я хорошо понимаю, что у вас не найдется времени». М. М. Б. ответил немедленно, 1 марта: «Ваша работа о романе интересует меня, конечно, в высшей степени (ведь это м о я тема). Очень прошу Вас выслать мне рукопись заказной бандеролью. Буду ждать ее с нетерпением и обязуюсь не задерживать ее у себя более десяти дней» («М. М. Бахтин в контексте русской культуры XX века». М., 2000. С. 129, 131, 133). По воспоминанию В. В. Кожинова, слова М. М. Б. в письме — «м о я тема» — были для него «неожиданной новостью», поскольку ни один из бахтинских теоретических текстов о романе к тому времени опубликован не был, и автор книги «Происхождение романа» с ними не только не был знаком, но и не слышал о них; и посылаемую рукопись автор уже впоследствии характеризовал как подведение итогов «*добахтинского* этапа в осмыслении романа».

Очевидно, что чтение новой рукописи на «е г о тему» стало творческим моментом для М. М. Б. и послужило стимулом для завершающей кристаллизации собственной двадцатилетней (и ни единой строчкой не опубликованной) работы, — что месяц спустя приведет к окончательным формулировкам бахтинской теории романа в наилаконичнейшей форме в письме В. В. Кожинову от 1 апреля 1961 г. (см. ниже). Очевидно, к такому последнему синтезу своей романной теории побудило читателя рукописи и заключение о ней в настоящем отзыве: «Вы даете замечательную характеристику одной из линий романного жанра (объединяющей несколько разновидностей), но не романный жанр как таковой». О настоящих заметках можно сказать, что в них собираются мысли и готовятся последние заключения.

В заметках есть отклики на читаемую рукопись (особенно на освещение в ней народной книги о Тиле Уленшпигеле, 1515, которую Кожинов избрал исходной моделью для своего понимания происхождения жанра, а также на играющие опорную роль в теории автора «Дон Кихота» и «Житие» Аввакума), но к рукописи они не привязаны и включают в себя немало новых — по отношению к прежним работам М. М. Б. о романе — завязок и мотивов. Так, в связи с темой о значении христианской, особенно агиографической, литературы неожиданно указание на целую линию европейского авантюрного (французского) романа уже в XIX веке, пронизанного агиографической концепцией мира и человека, с неожиданными в связи с этой темой именами и названиями, с именем Э. Сю, упоминанием «Рокамболя» (о котором еще в *СВР* было замечено, что он полон «самых древних реминисценций»), и лишь «отчасти» Бальзака. Нов в применении к романной теории аспект биологический (цитологически-гистологические мотивы), позволяющий обосновать значение в компаративистике «проникновения в элементы, в мотивы, в микромир искусства». В основной романной теории М. М. Б. эти мотивы не получат развития.

С. 661. *...роман — сократический диалог нашего времени…* — М. М. Б. повторяет изречение Ф. Шлегеля, которым он играл в докладе «Роман, как литературный жанр», перефразируя его «наоборот».

С. 662. *Новелла об эфесской матроне.* — См. о ней в работе о хронотопе, с. 469–471.

Он «изучает не деревья в лесу, а людей в городах». — Платон, «Федр», 230d.

С. 664. *Эпизоды из «Тиля» (зад и наследство с испражнениями)...* — см. *Кожинов В. В.* Происхождение романа. М., 1963. С. 118.

Народные книги о Фаусте, о шильдбюргерах. — Народная книга о докторе Фаусте рассматривается в рукописи в связи с русскими повестями XVII в. о Савве Грудцыне, о Горе-Злочастии и Фроле Скобееве (см. в изд. 1963 г., с. 202–203). О немецкой книге шванков «Schildbürger» см. в наст. томе выше, в комм. к *СВР*, с. 756.

С. 665. *Перифраза слов Маркса.* — Видимо, также отклик на рукопись Кожинова: «Против старого мира впервые восстали

производительные силы — этот марксистский термин нисколько не упрощает и не сужает проблему…» (изд. 1963 г., с. 144–145).

Как же назвать рыцарский и пасторальные эпосы? Не антиромонами ли (поскольку «антироман» Сореля называть именно романом). Но могут ли быть антижанры... — Замечание относится к анализу в читаемой рукописи возникновения термина «роман» для обозначения небывалого жанра и в этой связи с упоминанием романа Шарля Сореля «Антироман» с парадоксальным названием, призванным «как раз отграничить новый жанр от “романов” в традиционном смысле - то есть “рыцарских”» (изд. 1963 г., с. 61).

«История рождения» и «непреходящая ценность своеобразной концепции» (дело идет о «Фаусте») — см. книгу Кожинова, с. 203.

С. 666. *Ссылка на Лихачева.* — На кн. Д. С. Лихачева «Движение русской литературы XI–XVII веков к реалистическому изображению действительности», М.: ИМЛИ, 1956, в кн. Кожинова, с. 249.

<Приложение. Из письма М. М. Бахтина В. В. Кожинову 1.IV.1961>.

Письмо публиковалось несколько раз. Впервые фрагмент из него был опубликован самим адресатом в кн.: *Кожинов В.* Происхождение романа. М., 1963. С. 131–132. Полный текст: М. М. Бахтин в контексте русской культуры XX века. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 133–136.

О том, как возникло это письмо, см. комм. к тексту «<Роман>», с. 843. Публикуемый здесь фрагмент с последними формулами романной теории Бахтина, которые можно назвать окончательными и классическими, начинается с изложения «некоторых несогласий с отдельными моментами» прочитанной только что машинописи будущей книги адресата; в виде «некоторых несогласий» и отливается в классические формулы бахтинская теория. Но несогласиям предшествует весьма высокая оценка прочитанной рукописи: «Из известных мне работ о романе Ваша книга представляется мне лучшей <…> По своей цельности и в н у т р е н н е й завершенности эта книга скорее эпична, чем романна. Поэтому Вашу книгу нельзя трогать. Оберегайте ее всеми силами от вторжения чужих мыслей и соображений (редакторских, рецензентских и пр.). Не трогайте ее и сами <…> Вообще, как я уже сказал, Ваша книга п о к о р я е т. С ней трудно, да и не хочется спорить». За этими словами сразу идет публикуемый заключительный фрагмент письма.

Geschichte der Autobiographie von Georg Misch. Erster Band: Das Altertum

Двуязычный конспект первого тома «Истории автобиографии» (1907) Георга Миша, сохранившийся в *АБ*, близко соотносится с целым рядом страниц теоретического массива лабораторной рукописи «<К “Роману воспитания”>». Конспект записан в четырех тетрадях, имеющих единую дату выпуска: Ленгорлит, 23/II 1939. 1939 или 1940 — наиболее вероятное время его составления. Но, несомненно, с книгой Миша М. М. Б. был хорошо знаком уже в годы создания кустанайского «Слова в романе», в тексте которого присутствует первая ссылка на «дильтеанца Миша» (см. с. 125 наст. тома), и более раннее составление конспекта вполне вероятно. Настоящий комментарий к конспекту принадлежит В. Л. Махлину.

Как явствует из выписок, составляющих конспект «Истории автобиографии», М. М. Б. использовал материал, собранный и проанализированный Г. Мишем, в основном при написании одного из своих «очерков по исторической поэтике» (1937–1939) — «Античная биография и автобиография». Однако число и содержание выписок, оставшихся как будто не использованными, дает представление о способе работы М. М. Б. с этим и другими источниками. Предмет интереса М. М. Б. в 1930-е гг. — проблема романа и «романизации», понятых в «историко-систематическом» большом контексте «изображения непрерывного и прерывистого речевого потока от Горация до Джеймса Джойса» (как сказано в заметках «К вопросам теории романа»). На этом фоне восприятие М. М. Б. «Истории автобиографии» Г. Миша, отраженное в конспекте книги, представляет почти самостоятельную ценность и поддается историко-систематической реконструкции.

1. *Георг Миш* (1978–1965) — выдающийся немецкий историк духовной культуры и философ, ученик (и зять) В. Дильтея. Г. Миш известен преимущественно как автор многотомной «Истории автобиографии», над которой он работал с перерывами большую часть своей жизни (см.: Jaeger M. Georg Mischs “Geschichte der Autobiographie” im Kontext der Metaphysikkritik Diltheys //Ders. Geschichte und Autobiographie: Wilhelm Dilthey, Georg Misch, Karl Löwith, Gottfried Benn, Alfred Döblin. Stuttgart-Weimar 1995, S. 72–132). Этот монументальный труд считается едва ли не единственной в XX в. попыткой проанализировать опыт жиз-

неописания и самопонимания выдающихся деятелей и мыслителей различных эпох европейской истории (ср.: *Э. Ю. Соловьев*. Биографический анализ как вид историко-философского исследования (1981) // *Он же*. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. М., 1991. С. 19).

Сегодня имя Г. Миша редко упоминается даже в Германии, но в 1920-е гг. он был высоко оценен как комментатор подготавливавшегося тогда учениками В. Дильтея собрания его сочинений (не завершенного до сих пор). Обширное предисловие Г. Миша к 5-му тому этого издания (см.: *G. Misch*. Vorbericht des Herausgebers (1923) //Dilthey W. Gesammelte Schriften, Bd. V, 2. Aufl. Stuttgart-Götingen 1957, S. VII–CXVII) — веха в истории рецепции наследия В. Дильтея в XX в.; не случайно М. Хайдеггер (понимавший свою раннюю «фундаментальную онтологию» как радикализацию Дильтеевой программы «критики исторического разума») сослался на предисловие Миша в своей знаменитой книге (см. *М. Хайдеггер*. Бытие и время (1927) (пер. В. В. Бибихина). М., 1997. С. 399, прим.). Почти совсем неизвестен Г. Миш как оригинальный философ, значительный участник так называемого «герменевтического поворота» в философии, о чем вспоминал Г.-Г. Гадамер в поздней статье (см.: *G.-G. Gadamer*. Die Hermeneutik und die Dilthey-Schule (1991) //Ders. Gesammelte Werke, Bd. 10. Tübingen 1995, S. 185–205). В контексте фронтальной в 1920-е гг. критики академической философии (неокантианства) Г. Миш и его «Геттингенский круг» представляли влиятельное «Дильтеевское направление» (“Dilthey’sche Richtung”), которое обнаруживает как бы неожиданную, но тем более объективную (ибо не связанную с «влияниями») близость к бахтинской трансформации философии и гуманитарного мышления в 1920-е – 1930-е гг. (Эта близость или конвергенция стала ведущей темой конференции «Выход из неокантианства: Философия символических форм или философия диалогичности», проводившейся в Марбурге 29–31.10.2010 г. с участием немецких и российских историков философии). 1-й том «Истории автобиографии», опубликованный еще при жизни Дильтея (1907) и ему посвященный, проливает свет не столько на последующую эволюцию Г. Миша как философа, сколько на некоторые предпосылки этой эволюции, созвучные М. М. Б. как раз в его полемике со «школой Дильтея».

2. Если путь М. М. Б вел его от преобразования философской традиции к более специальным методологическим проблемам гуманитарных наук и к конкретным историко-литературным

исследованиям, то путь Г. Миша, наоборот, вел его от научно-гуманитарной проблематики его учителя Дильтея к преобразованию западноевропейской научно-философской традиции — «переходу от мира науки к миру жизни» (см.: *Г. Г. Гадамер*. К русским читателям (1990) //*Он же.* Актуальность прекрасного. М., «Искусство», 1991. С. 7). Эта магистральная «смена парадигмы» обычно ассоциируется с Э. Гуссерлем и М. Хайдеггером, оппонентом которых Г. Миш выступал в решающий период трансформации философии, когда складывалось и научно-философское авторство М. М. Б, — в 1920-е гг.

В качестве преемника Э. Гуссерля на кафедре философии Геттингенского университета (с 1917 г.) и, наконец, ординарного профессора (с 1919 г.) Г. Миш стал авторитетным представителем «школы Дильтея» (“Dilthey-Schule”) в Германии, соредактором (вместе с молодым Х. Плесснером) периодического издания «Философский вестник» (“Philosophischer Anzeiger”). Из учеников и последователей Г. Миша по крайней мере один — Отто Фридрих Больнов (1903–1991) — займет место в подготовительных материалах не осуществленных М. М. Б. в поздние годы замыслов («Очерки по философской антропологии», «Очерки по металингвистике», «К методологии гуманитарных наук»), (*т. 6, см. указатель к т. 6*), а также удостоится значительной ссылки в книге о Рабле (1965) в качестве оппонента экзистенциализма с позиций философской антропологии (см.: *т. 4/2, 297*). Когда М. М. Б. в своем ленинградском «кружке» преобразовывал свою раннюю «философию поступка» в философскую герменевтику (см. об этом: *Н. И. Николаев*. М. М. Бахтин, Невельская школа философии и культурная история 1920-х годов //Бахтинский сборник-V. М., 2004, с. 268–272), Г.Миш на своих университетских лекциях в Геттингене, разрабатывал «герменевтическую логику» жизненного мира, выходящую за границы аристотелевской («апофантической» или, по-бахтински, «монологической») логики (см.: *R. Wiehl.* Logik, hermeneutische //Historische Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5, Basel etc. 1980, S. 413–414; *O. F. Bollnow*. Studien zur Hermeneutik. Band II: Zur Hermeneutischen Logik von Georg Misch und Hans Lipps. Freiburg-München 1983; *F. Rodi*. Hermeneutische Logik im Umfeld der Phänomenologie: Georg Misch, Hans Lipps, Gustav Špet // Ders. Erkenntnis des Erkannten: Zur Hermeneutik des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1990, S. 147–167), оппонируя и Гуссерлю, и Хайдеггеру с позиций «дильтеевского направления» в своей главной книге «Философия

жизни и феноменология» (см.: *G. Misch*. Lebensphilosophie und Phänomenologie. 2. Aufl., Leipzig und Berlin 1931).

Судьба этой книги Г. Миша отчасти напоминает историю рецепции книг М. М. Б. о Достоевском и «философии языка»: дважды опубликованная отдельной книгой (1930, 1931), подобно двум изданиям МФЯ в Ленинграде (1929, 1930), «Философия жизни и феноменология» тоже как бы выпала из времени после прихода к власти национал-социалистов в 1933 г. В обоих случаях, русском и немецком, выпадение из *своевременной* дискуссии (диалога): «новое мышление» (das neue Denken) 1920-х гг. не только в России, но и на Западе постигла судьба, сходная с романом Рабле, которую М. М. Б. оценивал («К вопросам теории романа) так: «Здесь создавалась почва для очень глубокого и абсолютно трезвого познавательного проникновения в мир и в человека, но оно не состоялось». В ситуации освобождения от политизированных представлений и идеологических клише отчетливее проступают как раз научно-гуманитарные причины и следствия того, что произошло в прошлом столетии, в России — по-своему, на Западе — по-своему.

3. Если на Западе в результате «соссюровской революции» историко-герменевтическая традиция была оттеснена на периферию (см. об этом: *K. Stierle*. Historische Semantik und die Geschichtlichkeit der Bedeutung // Historische Semantik und Begriffsgeschichte / Hrsg.von Reinhardt Koselleck. Stuttgart 1979, S. 154–189), то в СССР указанная традиция была почти прервана. Именно это обстоятельство, несомненно, предопределило характер рецепции наследия М. М. Б. «после перерыва» (начиная с 1960-х гг.), в СССР и на Западе. Но и Г. Мишу на свой лад пришлось пережить утрату аудитории и выпадение из «своего» времени, хотя и десятью годами позднее русского мыслителя.

Как еврей (хотя бы и протестантского вероисповедания) Г. Миш был уволен со своей кафедры (1935) и успел эмигрировать в Англию (1939), где так и не нашел себе постоянного места. Вернувшись в 1946 г. в Геттинген, он в том же году уходит на пенсию. Показательна судьба геттингентских лекций по преобразованию философской логики и «теории знания» (1921, 1926–1934): стараниями уже второго поколения учеников часть этих лекций, отредактированная по сохранившимся рукописям, увидела свет лишь в 1990-е гг. (см.: *G. Misch*. Der Aufbau der Logik auf dem Boden der Philosophie des Lebens / Hrsg. Von Gudrun Kühne-Bertram u. Frithjof Rodi. Freiburg-München 1994). Геттинген

не Саранск, но Г. Мишу в конце жизни тоже не очень везло: в послевоенной атмосфере, похоже, он воспринимался как почтенный анахронизм. Подготовленный учениками и друзьями в 1948 г. *Festschrift*, приуроченный к его семидесятилетию, не удалось напечатать из-за финансовых затруднений; этот сборник статей (с участием Й. Кенига, Б. Снелла, Х. Плесснера, О. Ф. Больнова, Э. Гротхойзена, Э. Блохман и др.) под характерным названием «“Другая” герменевтика» увидел свет уже в новом столетии (см.: Eine “andere” Hermeneutik / Hrsg.von Michael Weingarten. Bielefeld 2005), когда никого из авторов уже не было в живых, да и мода на герменевтику осталась в прошлом столетии (не говоря уж о моде на «диалогизм» М. М. Б. в те же самые 1960-е — 1980-е годы).

4. Как историк культуры Г. Миш принадлежал к специфически немецкой научно-гуманитарной традиции «духовной истории» (“Geistesgeschichte”), на которую М. М. Б. опирался и с которой он расходился на общей территории проблем «духа», «сознания», «самосознания», «личности», «историчности» и т. п. Конспект 1-го тома «Истории автобиографии» дает тому немало свидетельств. Ни так называемая философия жизни, ни «школа Дильтея», с которой отождествлял себя Г. Миш, ни литературоведческий термин «духовно-историческая школа» (см.: *Б. А. Старостин.* Духовно-историческая школа // Краткая литературная энциклопедия, т. 9. М., 1978. С. 290–292), ни, наконец, подчеркнуто условные обозначения, применявшиеся М. М. Б. в 1920-е гг. для характеристики этой традиции в искусствознании и истории литературы («западноевропейский формализм» в *ФМ*), в лингвистике и философии языка («индивидуалистический субъективизм» в *МФЯ*), — не покрывают широты и значимости этой научно-гуманитарной традиции, выраставшей из двух основных источников: из европейского «гуманизма» и немецкого «историзма». Отметим *три* основных особенности «духовно-исторического» подхода, проявившихся в «Истории автобиографии» Г. Миша и существенных для отношения М. М. Б. к этой научно-гуманитарной традиции в целом.

Первая особенность кратко охарактеризована в *МФЯ* при критическом рассмотрении так называемой «школы Фосслера» в языкознании и философии языка: «Очень часто можно услышать обвинение Фосслера и фосслерианцев в том, что они занимаются больше вопросами стилистики, чем лингвистики в строгом смысле слова. В действительности школа Фосслера интересуется вопросами пограничными, поняв их методологическое и эвристическое

значение, и в этом мы усматриваем огромное преимущество этой школы» (*МФЯ*, 148). Эта характеристика приложима к «Историю автобиографии» Г. Миша: анализ текста (например, философской поэмы Эмпедокла или «Писем к Аттику» Цицерона) ведется «на границах» *истории мышления* и *истории литературы*; обсуждение философской, религиозной, даже мистической проблематики включает вопросы формы (в особенности «внутренней формы») и жанра (Gattung). Вторая особенность проистекает из первой: в отличие от англо-саксонской традиции исследования «истории идей» (history of ideas) и от французской традиции изучения «ментальностей», предметом «духовно-исторических» исследований являются не сами по себе идеи, сознание, мировоззрение, теория или мышление, но именно исторический «речевой поток», речевое мышление, причем не в единственном, но во множественном числе («речи», “logoi”). Поэтому, начиная в особенности с Дильтея (см.: *Н. С. Плотников.* Жизнь и история: Философская программа Вильгельма Дильтея. М., 2000), гуманитарные науки, или «науки о духе» (Geisteswissenschaften), понимаются как дисциплины, предметом которых является *исторический опыт* в широком смысле (от религии до политики и экономики). При этом «дильтеевское направление» с самого начала противостояло иррационалистически-романтической версии «философии жизни» у Ф. Ницше и других, что специально подчеркивал Г.Миш в поздней статье (см.: *G. Misch.* Dilthey versus Nietzsche //“Die Sammlung” / Hrsg. von Hermann Nohl. Göttingen 1952. S. 378–395). В третьих, наконец, «духовно-исторические» исследования во всем ищут и находят «личность», подобно тому как и М. М. Б. в истории культуры слышит «голоса» и усматривает «образ человека» и, шире, стоящего за всяким образом принципиально не выраженного в образе «автора». В этом смысле сопоставление идеи «продуктивно-объективирующей артикуляции» (produktiv-objektivierende Artikulation) в философской герменевтике Г. Миша с идеей «продуктивной роли и социальной природы высказывания» (см.: *МФЯ*, 12) в «диалогизме» М. М. Б. — интересная и продуктивная исследовательская возможность.

4. «Великий процесс освобождения человеческой личности» (S.V) — таков духовно-идеологический импульс, или императив, который Г. Миш, ссылаясь на Гете, кладет в основание «Истории автобиографии». Не случайно, однако, бахтинский конспект не сохранил этих слов. Как не случайно и то, что грандиозное начинание Миша остановилось на автобиографии самого Гете и

дальше не пошло (первый том, законспектированный М. М. Б., завершается анализом «Исповеди» Августина).

Установки «психологии культуры» в духе Дильтея и Шпрангера с самого начала отделяют русского философа от автора «Истории автобиографии», причем линия размежевания проходит через проблему *опыта*: «Необходимо включить “внутренний опыт” в единство объективного внешнего опыта» (*МФЯ*, 34) — необходимо для того, чтобы уберечь личность от индивидуалистических аберраций, характерных для «всей декадентской и идеалистической (индивидуалистической) культуры» (*т. 5: 344*). Иначе говоря, нужно отказаться от того, что значительный представитель «нового мышления» 1920-х гг.. Романо Гвардини позднее назовет «мятежной верой в автономию» — веры, сделавшей Новое время «слепым» (см.: *Гвардини Р.*Конец нового времени (1950) // Вопросы философии, 1990, № 4. С. 153). Но молодой Г. Миш в 1-м томе «Истории автобиографии» еще во власти, как сказали бы сегодня, «метарассказов» Нового времени, в особенности — гуманистического идеала эмансипации человека. Этот идеал, задолго до того как «постмодернисты» заговорили о его исчерпанности, сделался общей проблемой философии уже в 1920-е гг. В этом отношении конспект М. М. Б. второй половины 1930-х гг., скорее всего, уже как бы смотрит на «Историю ав»обиографии» с другой планеты. Но дело идет у М. М. Б. менее всего о «сдаче интеллигента» (в России, как и на Западе, обычно «левого»). В начале «Истории автобиографии» читаем:

«За всеми духовными творениями, будь то даже абстрактнейшие понятийные системы, наше чувство действительности (Wirklichkeitssinn) находит человека». Этой мысли нет в конспекте; но, читая в заключительном разделе исследования о «хронотопе», написанном в 1973 г., о том, что «о т любого текста, иногда пройдя через длинный ряд посредствующих звеньев, мы в конечном счете всегда придем к человеческому голосу, так сказать, упремся в человека», мы узнаем *общую* предпосылку гуманитарного мышления у немецкого и русского ученого, *Идея науки*, как общезначимой достоверности, задолго до так называемого постмодерна и совсем не «постмодернистски», оказалась уже в 1920-е гг. перед необходимостью преобразования в условиях, как вспоминал тот же Гадамер, «общей критики либерального благодушия, верившего в культуру» (*Г.-Г. Гадамер.* Актуальность прекрасного, 101). Г. Миша в истории автобиографического жанра интересует, так сказать, движение «вперед», процесс осво-

бождения самосознания и самоизображения (Selbstdarstellung) в гуманистически-индивидуалистической перспективе; поэтому и вся его многотомная «История автобиографии» в принципе завершается *совершенной личностью гения* Нового времени (Гете и его автобиография «Поэзия и правда»).

Напротив, М. М. Б. в анализах романных «хронотопов» движется как бы «назад» (не в будущее, а в прошлое), хотя и он видит определенное завершение в творчестве Гёте, но не в «очерках по исторической поэтике» (где таким относительным завершением был роман Рабле), а в написанной к конце 1930-х гг. монографии «Роман воспитания в истории реализма» (о которой мы можем судить по случайно уцелевшим фрагментам). М. М. Б. интересуют в особенности *до*романные и *до*литературные (фольклорные) предпосылки ведущего жанра Нового времени — романа; как философа же его интересуют сверхличные предпосылки личного творчества, *не автономный* характер «я», «выходящего за себя». И если в бахтинской феноменологии долитературных и литературных форм самый термин «другость» появляется не где-нибудь, а при описании-изображении *лирической* формы, условием возможности которой оказывается «хоровая ценностная оплотненность души – другость» (см.: *т. 1*, 232), то в последующие десятилетия место «другости» занимают «хронотоп» и «жанр».

5. В заключение стоит проиллюстрировать способ работы М. М. Б. с его источником. Примеры взяты из введения к 1-му тому «Истории автобиографии», которое посвящено общей концепции и «предыстории» этого жанра.

«Автобиография, — передает М. М. Б. общую мысль Г. Миша, — не есть жанр в обычном смысле», но, конечно, не в смысле какого-то «антижанра», а как, по терминологии В. Дильтея, «проявление жизни» (Lebensäusserung). Далее в конспекте длинная выписка, из которой приведем в переводе несколько мест: «Она (автобиография. — *В. М.*) по своей сущности принадлежит к новообразованиям высоких ступеней культуры, и все же она покоится на самом естественном основании – потребности высказаться и на противоположном ей интересе других людей: автобиография сама – проявление жизни. И ей не чужда почти никакая форма. Молитва, разговор с самим собою или отчет о совершенных делах; воображаемая речь на суде и риторическая декламация; научная или художественная описательная характеристика; лирика, покаяние или литературный портрет; семейная хроника и придворные мемуары; историческое повествование

чисто материального или прагматического, фактического или романного плана; роман и жизнеописание в их различных видах; эпос и даже драма, - во всех этих формах движется автобиография, и если при этом она в точности соответствует сама себе и в ней изображается доподлинный человек, то за счет того, что автобиография преобразует наличные жанры, или из собственных возможностей создает единственную в своем роде форму» (S. 3).

В следующей затем выписке дается объяснение такого разнообразия. «Единство, присущее автобиографии, проистекает из того основного факта, что «я» и мир даны нам совместно; в многосторонности этого отношения центр тяжести может смещаться как в одном, так и в другом направлении, и в зависимости от этого различаются простые сущностные формы автобиографии. Самоосмысление (Selbstbesinnung), которое осуществляется во внутреннем опыте; восприятие фактической действительности в многообразном удовольствии, которое человек получает от проявлений своей и чужой жизни; а среди тех или иных жизненных отношений в первую очередь – самоутверждение политической воли и отношение писателя к своему произведению и к публике, — таковы важнейшие направления формообразования в истории автобиографии, и каждое из этих направлений имеет устойчивую преемственность в истории ее форм» (S. 6–7).

Иногда конспект переходит на русский язык, но это не перевод, а скорее передача мысли автора книги «своими словами», т. е. переход в свое собственное речевое мышление и свою аргументацию, причем *язык* мысли — не собственный, но общий с (советской) эпохой 1930-х годов.

Так, например, в разделе об автобиографии у народов древнего Востока Г. Миш отмечает, что до появления индивидуальности (Individualität) мы имеем дело с «как бы коллективистическими явлениями автобиографии», и эти явления можно рассматривать «только извне», добавляя: «Как это удивительно — вглядываться в человека до того, как он обрел свой центр тяжести в сознании своей личности (Person)» (S. 10). Конспект подхватывает слово «коллективистические», давая афористический комментарий: «…в истории “я” так же безлично, как в языке». После чего идет следующая (четвертая) выписка: «То, что первоначально побуждало людей зафиксировать чувство своего “я” биографически, — это неограниченное и, так сказать, анималистическое прославление своего собственного существования» (S. 10–11)

Интересны и показательны выписки, относящиеся к культу мертвых в древнем Египте. Если другие культуры связывали загробное существование с душой, то в египетской культуре сохраняли тело покойного. Конспект фиксирует, бесспорно, существенные для М. М. Б мысли Г. Миша о соотношении «высшего» и «низшего» в сознании древних египтян: «Но эти высшие слои веры не вытеснили более глубокие слои, а <…> отложились наряду с ними». Конспект уточняет: «Представления о бессмертии души, связанные с соединением души с богом солнца, наслоились на древние материалистические и чувственные представления, но не уничтожили их». Последующая (восьмая) выписка со своей стороны как бы подтверждает и уточняет этот комментарий: «То, что когда-то было религиозной жизнью, сохранилось в виде предписаний и колдовства; сохранение телесного существования, с которым культ мертвых остался связан, освободился для нерелигиозных интересов; мотивы биографического изображения своего “я” по мере угасания первоначальных целей становились все более мирскими: требование славы и продолжения жизни в памяти потомства взросло на прапочве Urboden) религии» (S. 14–15).

«Определить путем анализа этих материалов, каков образ человека в них и чем определяются *границы* этого образа» (курсив в тексте. — *В. М.*), — так уточняется в конспекте задача самого конспектирующего. Если Г. Миша в автобиографии интересует процесс индивидуализации сознания и самосознания, то М. М. Б. — «образ человека». В связи с самопрославлением властителя в древнем Египте М. М. Б. уточняет свою задачу: «На этом материале поставить во всей ее глубине *проблему хвалы-прославления и брани*». А в выписке 13 выделяется подчеркиванием мысль Г. Миша, что чувство греха у древних египтян появляется только после появления персонально значимой религии, которая знаменует собой «поворот во внутрь» (Wendung nach innen), поскольку «человек даже и перед Богом желает сказать о себе только хорошее» (S. 19–20).

Выписка 21 воспроизводит наблюдение Г. Миша, что восточный правитель говорит о себе так, «как говорили бы боги» (S. 26), в чем Миш видит проявление «придворного стиля». М. М. Б. подчеркивает эту характеристику — «придворный стиль»: ему важно, что собственный образ человек строит «глазами другого» (*т. 5*: 344).

Примечателен другой еще комментарий М. М. Б. У Г. Миша упоминается восточная фантастическая «история от первого лица», в которой рассказывается о купце, побывавшем на острове короля змей. «Такое использования собственного личного свидетельства как раз для того, чтобы поверили чудесам, — древнего происхождения» (S. 35). Комментарий М. М. Б.: «Способ завоевать доверие к чудесному и связать его с современной действительностью (разбить рамку абсолютного эпического прошлого)».

Вывод, которым завершается вводная часть «Истории автобиографии», конспект воспроизводит целиком. Вывод сводится к тому, что появление рассказа от первого лица невозможно объяснить исходя из автобиографии. «Иначе обстоит дело с *реалистическим романом* (подчеркнуто М. М. Б. — *В. М.*), который стремится воссоздать действительность и охотно делает это в форме биографической истории, рассказанной от первого лица. Здесь имеет место внутренняя взаимосвязь с автобиографией, и задача нашей истории автобиографии состоит в том, чтобы познать эту взаимосвязь» (S. 38).

Таким образом, в исходном историко-литературном и историко-культурном пункте концепция Г. Миша сближается с концепцией М. М. Б., хотя немецкий исследователь, разумеется, в романе прозревает возможности автобиографии, тогда как русский исследователь скорее в автобиографии раскрывает возможности романа и «романизации».

Два письма М. М. Бахтина И. И. Канаеву

Копии писем были присланы адресатом 21 апреля 1975 г. составителю настоящего комментария. Письмо И. И. Канаева С. Г. Бочарову при присылке писем (*АБ*):

«Многоуважаемый Сергей Георгиевич!

Посылаю Вам две копии с писем М. М., одно о гносеологии Гёте, другое об эстетике. Первое из писем, 62-го года, нашло отражение в моей книге о Гёте 64-го года. Второе — в моей книге 70 г., но в ней же и сказанное о гносеологии, подтвержденное текстами Гёте.

Моя первая книга о Гёте есть у Л. С. М[елиховой], вторая — у В. Н. Т[урбина].

С приветом

И. Канаев

21.IV.75».

Письма были откликами на прочитанные в рукописи (и высоко оцененные) две книги И. И. Канаева о Гёте: *И. И. Канаев*. Иоганн Вольфганг Гёте. Очерки из жизни поэта-натуралиста. Л., 1962, и *Его же*. Гёте как естествоиспытатель. Л., 1970. Письма соотносятся с сохранившимся фрагментом о гётеанском эстетическом хронотопе в лабораторном массиве 1937–1938 гг. (в том числе с тем, что здесь сказано о значении зримости и культуры глаза в художественном мире Гёте, см. с. 294–297), но представляют собой значительно более крупное общее суждение о философской позиции Гёте из того немногого связанного с этим важнейшим для автора именем, сохранившегося в дошедшем до нас наследии М. М. Б.

Предметный указатель

Н

О

П

Р

С

Ю

Я

Именной указатель*

* Курсивом отмечены номера, относящиеся к комментариям

В

Г

Д

Е

Ж

З

Т

У

Щ

Э

Ю

Я

Листы рукописей М. М. Бахтина

С. 7. Обложка тетради № 1 с материалами для «Слова в романе», выписанная рукой Е. А. Бахтиной. Проставлена дата начала работы: 1930 г. См. комментарий на с. 723.

С. 98–99. «Слово в романе»: страницы машинописи с позднейшими рукописными дополнениями автора на полях страницы и на обороте листа. Ср. с. 100–101 (и также см. комм., с. 727–728). Рядом с рукой автора на тех же листах — вставки рукой В. В. Кожинова при подготовке работы к печати в 1970-е годы.

С. 338–339. Страницы лабораторной рукописи 30-х годов за теми же номерами 338 и 339 с началом работы о хронотопе, обработанной автором в 1973 г. Ср. с. 341.

С. 512. Первая страница рукописи «К вопросам теории романа» с открывающей ее первой фразой «от Горация до Джеймса Джойса».

С. 607. Начало рукописи доклада 1941 г. «Роман, как литературный жанр»

ОГЛАВЛЕНИЕ

---

* В скобках указаны страницы соответствующих комментариев

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

БАХТИН
Михаил Михайлович

Собрание сочинений.
Т. 3: «Теория романа» (1930–1961).

Издатель А. Кошелев

Корректор С. Г. Бочаров
Оригинал-макет подготовлен Е. Андреевой

Подписано в печать 04.10.2011. Формат 84 × 108 $^{1}/_{32}$.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. печ. л. 46,2. Авт. л. 46. Тираж 800. Заказ №

Изд-во «Языки славянских культур».
№ госрегистрации 1037789030641.
Тел.: 959-52-60. E-mail: **Lrc.phouse@gmail.com**
Site: **http://www.lrc-press.ru, http://www.lrc-lib.ru**

*